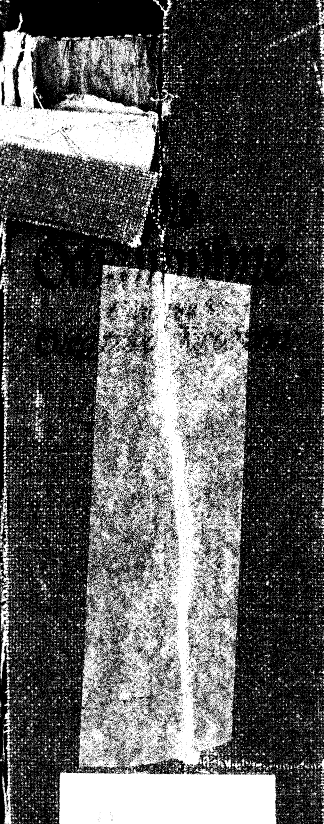
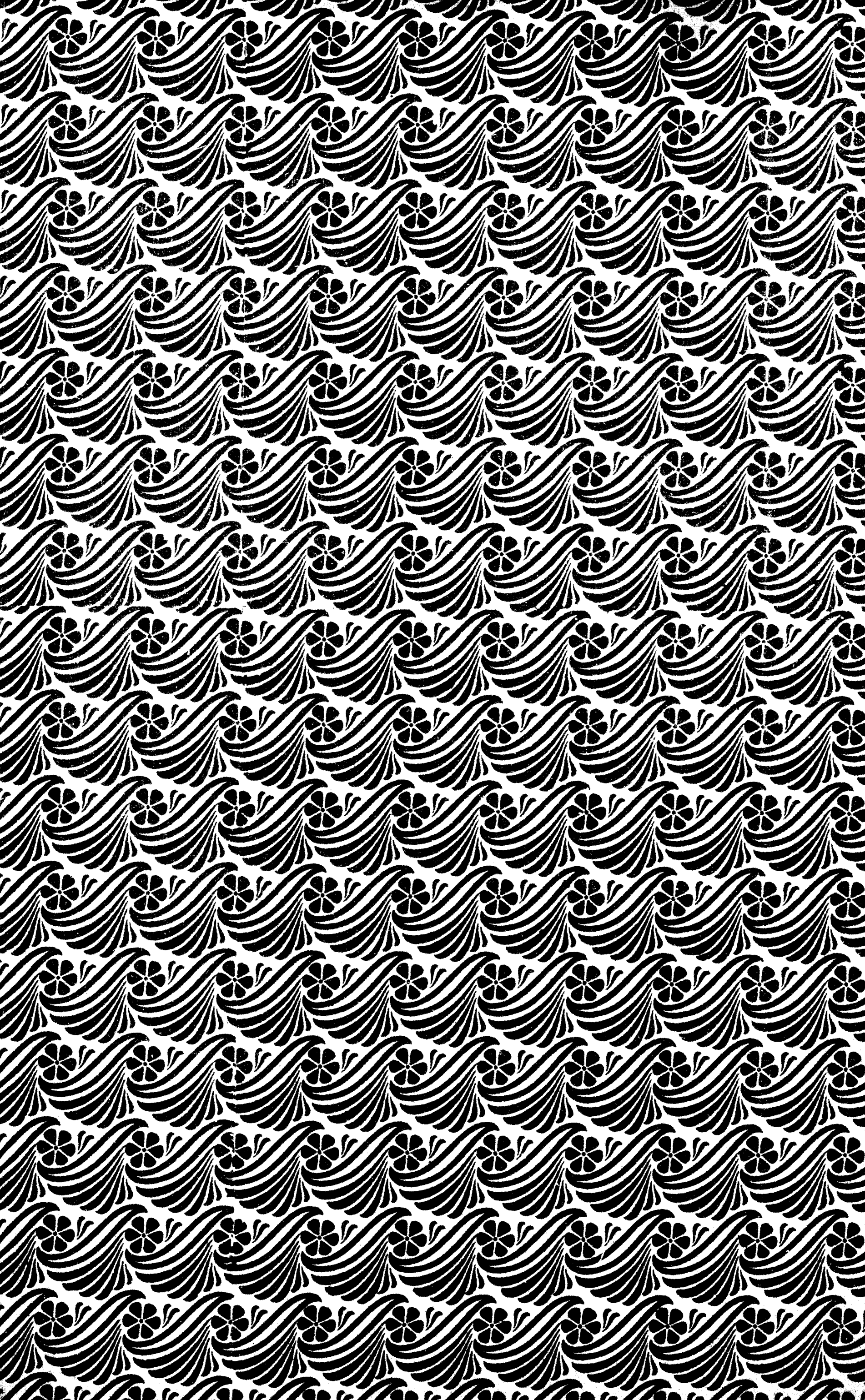


Die Schaubühne

Herausgeber
Siegfried Jacobsohn



Schaubühne-Verlag
Berlin



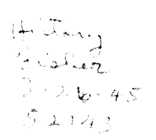
Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Vierter Jahrgang / Erster Band

Oesterheld & Co. / Verlag / Berlin 1908



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im ersten Band des vierten Jahrgangs

*) A = Kammerspiele des Deutschen Theaters, B = Königliches Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Metropoltheater, N = Neues Theater, R = Trianontheater, S = Saal der Sezession, Sch = Schillertheater, T = Thaliatheater, Z = Lustspielhaus. — Die Klammern () bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem ständigen Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

*) O = Königliche Oper, K = Komische Oper.

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, F = Kabarett Fledermaus, L = Lustspieltheater, O = Hofoper, V = Freie Volksbühne.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Bande des vierten Jahrgangs

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W.

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 1
2. Januar 1908

Felix und Galathea / von Frank Wedekind

Fragment

Den Sommer 1881 verbrachte ich infolge einer Rippenfellentzündung nicht auf dem Gymnasium, sondern in meinem Elternhaus. Ich fürchtete sehr, mich zu langweilen, und beschloß daher, ein Schäferleben zu führen. Ein Milchmädchen war vorhanden. Unsre drei Eselinnen, auf denen wir in frühern Jahren geritten hatten, mußten als Schafe herhalten. Ich besang meine Umgebung mit dem einzigen Zweck, meine siebzehnjährigen Kameraden, sobald ich wieder unter ihnen sein würde, an unsern ziemlich häufigen Kneipabenden mit meinen Versen zu unterhalten. Das Heft, in dem das ganze Schäfergedicht enthalten war, hat in spätern Zeiten einmal ein Freund in Verwahrung genommen und verloren. Vor mir liegen einige Fragmente, die mir trotz ihrer äußersten Anspruchslosigkeit lieb geblieben sind. Werden sie gedruckt, dann ist es damit wahrscheinlich vorbei.

Präludium

oder wie ein schönes Lied in einer schönen Situation entstanden ist

Es graut der Morgen und die Sterne sinken,
Bis alle in der kalten Flut ertrinken.
Die große Sonne majestätisch brennt
Schon feuerrot am fernen Firmament.
Kalliope, die schönste der neun Musen,
Erhebt sich in der goldnen Strahlen Schein
Von ihrem Lager, und ihr stolzer Busen
Saugt lechzend frische Morgendüfte ein.
Noch ganz entkleidet, ohne mit den Reizen
Der hohen göttlichen Gestalt zu geizen,
Tritt sie hinaus ins Freie der Natur.
Aus ihren großen, dunkelblauen Augen sprühen
Schon wieder neue, wunderbare Phantasien,

Und ihr Gedanke folgt der irren Spur
Der teuren Helden, die sie zu besingen
Die straffgespannten Saiten läßt erklingen.
Des Waldes dunkle Kühle nimmt sie auf,
Und folgend eines Baches klarem Lauf
Gelangt sie rasch mit zielbewußtem Schritte
In ihres Reiches unwegsame Mitte.
Hier läßt sie sich auf einem Baumstumpf nieder.
Im weiten Umkreis herrscht das tiefste Schweigen
Bis auf ein Wispern in den höchsten Zweigen,
Bis auf das Felsenecho ihrer Lieder.
Die Strahlen schießen senkrecht nun herunter,
Die ganze Schöpfung, eben noch so munter,
Erschlafft im Zittern ausgegossner Gluten.
Kalliope tritt an des Baches Rand,
Sie legt die goldne Laute aus der Hand,
Sie steigt hinab in die kristallnen Fluten.
Die Wasser kommen zögernd angezogen,
Sie läßt von ihnen sich das Haar zerwühlen,
Die volle Brust, den weißen Leib bespülen,
Glückatmend treibt sie auf den kalten Wogen.
Sie dichtet summend eine Melodie,
Gedanken haben Fleisch und Blut erhalten,
Als Menschenkinder wandeln die Gestalten
Vorbei an ihrer klaren Phantasie.
Im schönen Land Italien weilt ihr Sinn,
Ihr Herz verschwendet seine reichsten Gaben,
Sie singt von Felix, einem Hirtenknaben,
Von Galathea, einer Schäferin.

Chor der Alten

Majestätisch und mit Schweigen
Treten leise wir hervor,
Rufend, aufgestellt im Reigen:
Galathea, sieh dich vor!
Hör uns alte Greise an,
Die wir in der Zukunft lesen,
Was schon öfter dagewesen
Und auch dir passieren kann.
Siehst du jenen bleichen Knaben
Hinter seinen Schafen traben?
Galathea, siehst du nicht,
Daß er mit sich selber spricht?

Mit der Zunge, wie vor Hitze,
Leckt er sich die Nasenspitze.
Felix nennt der Knabe sich;
Galathea, hüte dich!
Sieh, er schmiedet seine Pläne,
Kommt dann in dem Kleid des Schafes,
Stört die Ruhe deines Schlafes,
Plötzlich weist er dir die Zähne,
Und bevor du ihm entflohn,
Beißt er dir die Kehle schon.
Drauf packt er dich bei den Händen
Um sein Mordwerk zu vollenden;
Deine Glieder strampeln noch,
Aber er bekommt dich doch.
Plötzlich fühlst du aus den Knien
Alle Kraft von hinnen ziehen,
Deine Muskeln werden schwach,
Du beschränkst dich auf ein Ach.
Er indes wird immer toller,
Seine Miene sorgenvoller;
Dabei brüllt er wie ein Leu,
Weil ihm das Gefühl noch neu.
Dich jedoch packt erst ein Schlucken,
Dann ein Zittern, dann ein Zucken,
Und dann wird dir so gewaltig,
Wie dus nie an dir erprobt.
Und du küßt ihn mannigfaltig,
Daß ers nur nicht lassen wolle,
Bis sich der erwartungsvolle
Jubel in dir ausgetobt. —
Das ist so in großen Zügen
Das gefährliche Vergnügen,
Dran der bleiche Knabe denkt,
Wenn er seine Schafe tränkt.
Du kannst freilich nicht begreifen,
Welche Pläne in ihm reifen,
Denn noch bist du nicht gerissen
Aus dem Traume deiner Kindheit,
Aus der Ruhe deiner Blindheit
Durch ein unheilvolles Wissen.
Doch er wird die Heißbegehrte
Lehren, was das Schätzenswerte
Hier auf Erden und wozu
Er nicht auch so dumm wie du.

Zwiegespräch

zwischen Felix, dem Schäfer, und Galathea, der Schäferin

Felix

Galathea, wie lange schon,
Hab ich dich nun gebeten!
Galathea, nur kalter Hohn
War die Antwort auf all mein Flöten,
Auf mein Trompeten, auf mein Schalmeien,
Auf meine entzückenden Weisen!
O, Mädchen, du hast ein Herz von Stein
Und eine Tugend von Eisen!

Galathea

Mein lieber Felix, was bist du nur
So traurig im schönsten Lenze?
Komm mit mir hinaus auf die Blumenflur,
Da schwellen die üppigsten Kränze.
Sieh, wie die Vögel so zärtlich tun,
Wie die Hunde so selig schlafen,
Sieh, wie so friedlich im Grase ruhn
Die Böcke bei unsern Schafen.

Felix

O, Galathea, die Böcke sind satt,
Die Schafe in Rührung zerflossen.
Von meinen Empfindungen aber hat
Sich keine den deinen erschlossen.
Es brodelt in mir wie in einem Vulkan,
Ich muß mich beständig kratzen;
Und wird mir nicht bald genüge getan,
Dann werd ich nächstens zerplatzen.

Galathea

Ach, Felix, wir leben im Monat August,
Da schwitzt man begreiflicherweise;
Und wenn du dich überdies kratzen mußt,
Dann hast du wahrscheinlich Läuse.
Sieh nur, welch reizenden Kranz ich hier
Aus Himmelsschlüsseln gewunden!
Kränz ich damit deine Locken dir,
Dann ist alles Jucken verschwunden.

Felix

Es handelt sich nicht um das Jucken der Haut;
Das würd ich wohl schwerlich noch spüren! —

O, Galathea, sei meine Braut;
Du hast keine Zeit zu verlieren.
An deinem letzten harmlosen Schrei
Möcht ich so gerne mich freuen.
Du findest ja auch deine Rechnung dabei,
Du wirst es gewiß nicht bereuen.

Galathea

O, Felix, ich habe, solang ich weiß,
Noch nie eine Rechnung gefunden;
Doch wird auch mir jetzt auf einmal so heiß,
Und meine Ruh ist verschwunden.
Auch spür ich ein Jucken, so sonderbar,
Wo, läßt sich genau nicht entscheiden.
Ich glaube, daß welche aus deinem Haar
In meinen Locken schon weiden.

Felix

Bleib endlich mit deinen Läusen fort!
Du willst mich gar nicht verstehen!
Dich freut es, mir jedes gefühlvolle Wort
Im Munde herum zu drehen.
Dir fehlen, scheint mir, am Schädel herum
Die allernötigsten Schrauben.
O, Mädchen, bist du denn wirklich so dumm,
Wie deinem Gesicht nach zu glauben?

Galathea

Ich bin nicht dümmer, als Gott mich schuf.
Ich danke dem Himmel deswegen.
Es ist nicht so einfach, mit dem Vesuv
Eine Unterhaltung zu pflegen.
Du sprichst so verworren, so unbestimmt;
Ich bin nicht klug draus geworden.
Man fürchtet, wenn man es wörtlich nimmt,
Du wolltest einen ermorden.

Felix

O, Galathea, spotte nicht mein,
Und sei mir nicht böse, du Süße,
Denn meine Gefühle sind ebenso rein
Wie deine zwei lieblichen Füße.
Ich suche mein Himmelreich und mein Glück,
Den Wahnfried all meiner Sorgen.
Nur fehlt mir dazu das nöt'ge Geschick;
Ich find es vielleicht erst morgen.

Galathea

O, Felix, wüßt ich, wohin nur gleich
Sich deine Blicke verkriechen!
Auch wirst du auf einmal so kreidebleich
Und fängst so stark an zu riechen.
Das ist doch ein seltsam entsetzlicher Brauch,
Dein Bild ist gänzlich verschwommen.
Hei, hei, hei, hei, heiratest du mich denn auch,
Wenn ich in die Wochen gekommen?

Felix

Galathea, jetzt wird mir die Welt zu eng.
Ich hab die Besinnung verloren.
Mir donnert dein Schneng-tege-tege-teng-teng-teng
Wie höllischer Spott in den Ohren.
Du selber trägst die Verantwortlichkeit
Für die Wirkungen deiner Partien.
Der Uebelstand, welcher nach Abhülfe schreit,
Ist längst aufs höchste gediehen.

Galathea

O, Fe—, o, Felix, o, Felix, o, Fe—,
O, Felix, ist dir auch behaglich?
Wenn ich deine zornigen Blicke seh,
Scheint mir dein Vergnügen sehr fraglich.
Nicht herrlicher denk ich es mir, wenn ich
Das ewige Leben erwerbe;
Doch deine Grimassen sind fürchterlich,
Du machst mich tot, ich sterbe.

Chor der Nymphen und Nixen

Seit Jahrtausenden
Weilen wir hier
An diesem Teiche.
Immer das gleiche
Schauen wir.
Verlockende Worte
Von Lust und Freuden
Führten die Menschen
Zu allen Zeiten
Zu diesem Orte.
Die römischen Frauen,
Wo sind sie geblieben?
Wir sehn sie nicht mehr.

Hier kamen sie her,
Um in den lauen
Fluten zu lieben.
Auch unsre Genossen,
Dem Himmel entsprossen,
Die Oreaden
In Busch und Bäumen,
Sie pflegten zu baden
Hier und zu träumen.
Die zottigen Faune,
Mit denen wir liebten,
Im Jagen uns übten
In wilder Laune,

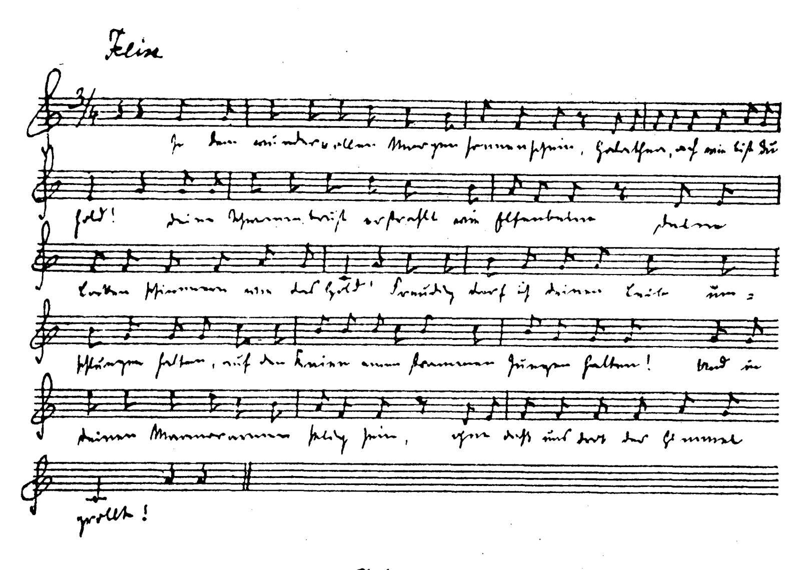
Sie alle schwebten,
Die einst hier lebten,
Zum Himmel wieder,
Aus diesen Triften
Empor zu den Lüften,
Zu ihrem Gebieter.

Ihr glücklichen Kinder,
Schlürft das Vergnügen;
Bald wird es versiegen;
Ein langer Winter
Rafft es dahin.
Euer Sinn
Schaut nicht vorwärts,
Schaut nicht zurück.
Vergängliches küßt ihr,
Sorglos genießt ihr
Den Augenblick.
Wir können nicht lieben;
Von Wind und Wellen
Umher getrieben,
Bis wir zerschellen,
Ward uns als Leben
Nicht mehr gegeben
Als euch im Traum.
Wunschlos entstehen wir,
Wunschlos vergehen wir
Wieder zu Schaum.

Zwiegesang

zwischen Felix, dem Schäfer, und Galathea, der Schäferin

Die Strophen werden abwechselnd in C-dur und G-dur gesungen



Galathea

In der wundervollen frischen Morgenluft
Hab ich meinen Felix innig lieb.
Aus den Wiesen strömt ein holder Blumenduft,
Und bisweilen macht ein Vogel ‚piep'.

Woll'n wir uns nicht unter eine Hecke strecken
Und zur Unterhaltung eine Schnecke necken?
Bis zu neuen Taten uns der Kuckuck ruft,
Wenn zu tun uns noch was übrig blieb.

Felix

Und der wundervolle Morgensonnenglanz,
Galathea, macht dich doppelt süß.
Dir zu Häupten fliegt ein bunter Schwalbenschwanz,
Und ein Brummer fliegt dir um die Füß.
Und ich darf dir deine goldnen Locken küssen,
Ohne daß wir in der Stube hocken müssen.
Deine Gegenwart genieß ich voll und ganz,
Die Vergangenheit erscheint mir mies.

Galathea

In dem wundervollen frischen Morgenhauch
Kommst du, Felix, wie ein junger Gott.
Deine Lippen atmen keinen Tabaksrauch,
Deine Beine hebst du flink und flott.
Willst du nicht noch mal nach deiner Flöte greifen
Und ein hübsches Liebeslied von Goethe pfeifen?
Das bleibt doch in Ewigkeit der schönste Brauch,
Leugnen kann es nur ein Hottentott.

Felix und Galathea

Und so sagen wir denn bis zum nächsten Jahr
Euch, ihr lieben Freunde, gute Nacht,
Hoffend, daß es kein zu großer Blödsinn war;
Uns auf jeden Fall hats Spaß gemacht.
Deshalb wolln wir auch nur recht viel Leute haben,
Die an Kunstgenüssen sich wie heute laben.
Dann gedeihen alle Künste wunderbar,
Bis der Weltenbau zusammenkracht.

Finale

Es streicht durch die Wälder ein kalter Wind,
Die Blätter fallen herab.
Und Galathea, das süße Kind,
Ich legte sie eben ins Grab.

Still deckt ich sie zu und weinte nicht;
Sie war noch immer so schön.
Ich küßte ihr holdes Angesicht
Auf baldiges Wiedersehn.

Neujahrswünsche

Ein Wunsch enthält alle: daß mehr geschehe! Es liegt wie unfrohe Müdigkeit auf dem ganzen berliner Theatergetriebe. Wo das Geschäft blüht, verkümmert die Literatur. Wo künstlerische Bestrebungen am Werk sind, machen sie sich zu schwer bezahlt. Wo Unfähigkeit und Erfolglosigkeit Hand in Hand gehen, verhüten geheimnisvolle Mächte den Zusammenbruch länger, als im Interesse der allgemeinen Lage zu wünschen wäre. An den zwei Krachen dieser ersten Winterhälfte ist es nicht genug. Was keinen Kunstwert und nicht einmal einen Börsenwert vorstellt, müßte den Firmen Bonn und Ferenczy in den Orkus folgen, um wenigstens dadurch zur Gesundung der Verhältnisse beizutragen. Denn mit jedem verschwindenden Theater steigen alle Möglichkeiten der paar existenzberechtigten Bühnen, denen jede neue Konkurrenz das bischen Leben saurer macht. Mein Neujahrswunsch meint also nicht, daß das Gesamtbild der Theaterstadt Berlin noch lebendiger werden, sondern daß in jene wenigen Bühnen wieder ein frischerer und freudigerer Zug kommen möge.

Das Königliche Schauspielhaus wird solange dazu gezählt werden, wie es über seinen traditionellen Reichtum an Menschenmaterial und Geld verfügt. Wenn man an diesem Haus vorübergeht, so wünscht man sich darin Vorstellungen und malt sie sich aus, die ihr Gesetz von den gedrungenen Edelmaßen des Schinkelschen Baus empfangen hätten. Der wiesbadener Innenraum, mit seinem verruchten Rokokostuck, würde dem freilich widerstreiten. Es wäre das Schlimmste nicht. Auf die Szene käme es an. Auch hier stammt das Unglück aus Wiesbaden, ob es nun Hülsen oder ob es Barnay heißt. Mit vereinten Kräften haben sie in vier langen Wintermonaten ganze vier Aufführungen zustande gebracht, und da keiner wollte leiden, daß der andre für ihn zahle, zahlte keiner von den beiden. Von Blumenthal-Kadelburg wurde eine Familienkatastrophe, von Rudolf Herzog eine tragische Heimatsposse, von Shakespeare das Trauerspiel ‚Viel Lärm um Nichts‘ und von Matkowsky ein König Oedipus gegeben. Hebbel und Kleist sind verschwunden. Das Ensemble verstößt, verschmäht oder entwertet seine überragenden Mitglieder zugunsten eines tauglichen Mittelmaßes nicht etwa des Körpers, sondern des Geistes und Talents. Eine Reform an Haupt und Gliedern wäre endlich nötig. Bevor Herr Barnay kam, konnte man den Tiefstand auf den bilderfeindlichen Protestantismus der Leitung zurückführen. Aber schon damals wußte man, daß das Judentum allein den Menschen nicht zum Künstler macht. Vielleicht versucht man es einmal mit einem jüdischen Künstler.

Von den Privathäusern möchte man das Kleine Theater noch immer

nicht aufgeben. Es hat Ibsen und Shaw und es hat von Hebbel ‚Maria Magdalene' häufiger gezeigt, als irgend eine berliner Bühne je zuvor. Auch ‚Judith' hat, im Neuen Schauspielhaus, eine unwahrscheinlich hohe Aufführungsziffer erreicht, und es scheint, als ob die Zeit für Hebbel schon vierzig Jahre nach seinem Tode kommen wolle. Nicht ganz so eilig scheint es das Verständnis der Theaterleute zu haben. Hebbel wird noch überall gleich schlecht gespielt, und soweit das werdende Hebbeltheater sich gegen den Namenspatron verpflichtet fühlt, sollte es vor allem streben, ein Fähnlein spröd-verschlossener, spezifisch norddeutscher Darsteller zu finden. Was die Sorma als eine Clara Anton gibt, ist unabhängig von dem Dichter. Aber worauf Herr Barnowsky in seiner Not zuletzt verfallen ist, das ist nicht unabhängig von der Sorma. Es wäre traurig, wenn das Starsystem, das vorläufig weder der Sorma noch der Schauspielkunst des Kleinen Theaters geschadet hat, das Repertoire auf das Niveau dieser ‚Mandragola' herabdrücken könnte.

Brahm bleibt Brahm, und das heißt bekanntlich, daß Ibsen mit Hauptmann und ein unsicherer Neuling mit einer aussichtsvollern Notabilität abwechselt. Das pflegte bisher im ersten Winterhalbjahr aus fünf bis sechs Aufführungen entweder einen künstlerischen oder einen geschäftlichen Erfolg zu ergeben. Diesmal hat die Methode noch kein Glück gehabt. Die Neuheiten halten sich nicht, teils weil sie etwas taugen, teils trotzdem sie nichts taugen. Bei dieser Konstellation wäre der Zeitverlust bei weitern literarischen Versuchen, etwa mit Shaw und Wedekind, bei weitem nicht so groß wie ihre Chance. Von den Neueinstudierungen hat weder der ‚Bund der Jugend' noch ‚Klein Eyolf' einen selbständigen Wert erlangt: beide sind nur als Glieder des ‚Ibsencyklus' in Betracht gekommen. Es mag dort an den Jugendschwächen, hier an der Altersschwäche des Stücks gelegen haben. Im zweiten Falle kam aber auch die Lahmheit der Gesamtdarstellung hinzu. Brahm rechnet ganz falsch, wenn er, wie solch eine Aufführung, und wie namentlich die nächsten Ankündigungen verraten, sein Publikum langsam von Bassermann und der Lehmann zu entwöhnen und an ihre Nachfolgerschaft zu gewöhnen trachtet. Entweder nämlich läuft das Publikum übers Jahr, über zwei Jahre den Lieblingen doch in die Schumannstraße nach, oder aber es kümmert sich auch jetzt nicht um die Besetzung. In jedem Falle ist es von dem klugen Naturalisten Brahm nicht klug genug, sich jetzt schon durch solche Zukunftserwägungen beunruhigen zu lassen. Heute ist heut, und nirgends so sehr wie beim Theater. Er sollte die beiden Flüchtlinge nicht kaltstellen, sondern heißhetzen. Man wird früh genug merken, daß er der Schauspielerkrösus gewesen ist. Warum freiwillig vor der Zeit verarmen?

Der Erbe Reinhardt blickt auf acht Abende und einen Pyrrhussieg zurück. Mehrheit ist der Unsinn, und die Anziehungskraft der sichtbaren Drehbühne wird ihren Beherrscher hoffentlich nicht über den durchaus episodenhaften Charakter dieses Experiments täuschen. Wenn er nur nicht auch sonst noch immer so unnötig viel experimentierte! In sechs bis sieben Jahren ist er zu keiner Klarheit vorgedrungen. Ein ewiger Übergang zu einem Ufer, das nicht zu entdecken ist. Eine heillose Verschwendung reichster Kräfte, die planmäßige Ökonomie zu großen Zwecken nutzen könnte. Von den sechs Kammerspielen waren vier ganz überflüssig, und von den beiden andern war auch das weniger fragmentarische mit den Erlebnissen des vorigen Winters nicht vergleichbar. Kein Wunder. Damals stand Reinhardt beinahe immer selber an der Spitze. Diesmal hielt er sich regelmäßig fern vom Schuß. Das war nicht wohlgetan und müßte, vor allem übrigen, im neuen Jahre wieder anders werden. Sobald er selber inszeniert, verringern sich, seltsamer oder nicht seltsamer Weise, auch die Fehlbesetzungen, die schon so mancher Dichtung den Erfolg gekostet haben. Braucht er denn wirklich diesen ganzen Troß von hinderlichen Helfern? Es ist, bei seinen und bei ihren Leistungen, nicht leicht zu glauben. Er flackere also nicht länger irrwischartig zwischen Regisseuren und Dramaturgen hin und her, sondern vertraue endlich seinem eigenen Stern und werde stetiger. Ruhe ist die erste Bürgerpflicht? Ruhe ist die erste Künstlerpflicht.

Im Theater / von Christian Morgenstern

Ihr seht die Spieler, wie Gewohnheit lehrt.
Ich sehe dort geheimnisvolle Wesen,
ein schlechter Forscher nach der Dichtung Wert.
Ich such' in ihnen wie in Schrift zu lesen,
dem Lebensrätsel selber zugekehrt.
Und während Ihr vor ihnen euch entscheidet,
hab ich sie schier der Rolle ‚Mensch' entkleidet.

Euch rührt ein ödes, leeres Lächeln nicht —
Wie dürft' es auch! Doch wem der Mensch erschlossen,
ihm ist nichts öd und leer. Des Auges Licht —
sein bloßes Licht — ob so, ob so ergossen,
erregt ihn wie das tragischste Gedicht!
Ihm ist der leerste Blick noch eine Brücke . .
Wohin? Ihr fragt es — und die Brücke bricht —
der Träumer stutzt — — und springt zu euch zurücke.

Alt-Wiener Schaubühne

von Felix Poppenberg

Als ein moralisch-politisch Puppenspiel im ‚Schönraritätenkasten‘ läßt sich ein Buch*) Alt-Wiener Theater an. Raimunds Vorgänger, das Bühnenterzett Bäuerle-Meisl-Gleich, treten hier auf, um mit Scheidemünzen-Witz und dem beliebten Gewürz dramatischer Volksgarküche auch ihrerseits abgekürzte Chronik des Zeitalters zu sein und dem Jahrhundert den Spiegel vorzuhalten.

Dieser Spiegel ist wohl etwas angelaufen und gibt seine Bilder verschwommen und verrenkt, er gleicht den wirklichen Spiegeln kleinbürgerlicher Interieurs vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts: trüb, blasig, ins Grünliche spielend, der gläserne Rand mit Flitterrosetten ausstaffiert und mit gefühlvollen Blümlein bemalt.

Aber vielleicht gerade deshalb finden wir an dieser verblichenen und zerschlissenen Schaubude ein gewisses pikant-kulturelles Vergnügen.

Das Echo du temps passé, dem man so gern lauscht, hört man viel öfter aus der großen Welt oder aus erlesenerm menschlichen Klima, als aus dem Alltag und der Niederung. Gerade aus jenem Alt-Wien des Kongresses kennen wir durch lebendige Szenen und Gestalten der Memoiren, der Bildnismappen und der Miniaturen in Mahagoni-Servanten weit besser die obere Schicht als das kleine Leben mit seinem spießig-idyllischen Hauswesen, weit besser die Haupt- und Staatsaktionen und ihre Ausstattungsstücke als die bürgerliche Komödie zwischen den engen vier Wänden, ‚über fünf Stiegen‘ des Hinterhauses und in den ‚Beisels‘ des ‚kleinen Mannes‘. In den Erinnerungen einer Gesandtenfrau, der Gräfin Elise von Bernstorff, zieht dieser höfische und gesellschaftliche Reigen in wechselnden Bildern vorüber, und die Figurinen dieser ‚Fêtes galantes‘ sehen uns aus den zierlichen Goldrahmen der Miniaturen Daffingers an.

„Le congrès danse, mais il ne marche pas,“ dies ironische Wort des Prince de Ligne, der damals schon halb vergessen in seinem „Bâton de Perroquet‘, dem nur ein Zimmer breiten Haus auf der Mölkerbastei, den Karneval von Königen, Fürsten, Diplomaten, Tänzerinnen, Bankiers, Jessica-Beautés und italienischen Tenören mündlich und in der Schreibtafel glossierte, dies Wort gibt Thema und Stimmung der Zeit. Und die Gräfin, der es in ihrer stillen Seele — sie gleicht ihrer imaginären Landsmännin, der Gräfin Holk, aus Fontanes ‚Unwiederbringlich‘ — oft im Trubel der Feste unheimlich wird, führt uns auf Redouten, zu Gala-Opern, Kinderbällen, Karussels, Triumphzügen, Kostümfesten und Pantomimen. Wir

---

*) Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Fürst. Berlin. Selbverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 1907.

sehen die Revue der Elemente in den Riesenräumen der kaiserlichen Reitschule mit amphitheatralischem Aufbau. Vierundzwanzig wiener Schönheiten, zu sechs gepaart, stellen Feuer, Wasser, Luft und Erde dar. Dann wird, zur Jahresfeier der Völkerschlacht, der große Saal am Rennweg, neben Fürst Metternichs Landhaus, eingeweiht mit einem Monstre-Fest, das sich bis auf die Treppe ausdehnte, eine Scala dei Giganti, so hoch wie ein Haus, mit rotem Tuche bedeckt, mit türkischen Zelten überbaut und durch helle Pechkränze erleuchtet, und darauf ein großer Teil der Gesellschaft malerisch gelagert.

Jeden Tag öffnet ein andres Haus den Ballsaal, und man geht die Reihe um zu den Trautmannsdorfs, zur Fürstin Bagration, die Isabey malte, ‚weiß wie Alabaster, über dem ein rosiger Hauch schwebt‘, zur Gräfin Moritz Fries, die eine Miniature in indischen Shawlstoffen drapiert zeigt, ein Vorbild für die Dame in Fortuny-Schleiern von heut; und in die Salons der Finanzaristokratie kann man sehen, in die Häuser der Arnstein auf der Mehlgrube mit exotischen Festen im Schmucke fremder Früchte und Blumen aus Gärten ‚am andern Ufer der Erde‘, und der Frau von Eskeles, die im schwarzen Rabenhaar und zärtlich sinnlichen Augen eine Hohelied-Schönheit war und die gesellschaftliche Rivalin der Baronin Fanny von Arnstein.

Und die Schönheitsgalerie dieser Frauen hat ein Kaiser katalogisiert, Alexander von Rußland, er selbst ein Beau und in den knappen weißen Hosen mit Stulpen — in diese engen Röhren wurde der Dandy vorsichtig von zwei Bedienten hineingehoben — gleich ‚einer Marmorstatue in Kanonenstiefeln‘. Und diese Kategorien stellte der Expert auf:

„Beauté celeste, coquette, étonnante, triviale, du diable.“

Nach solchem Ausstattungsstück auf dem Parkett der großen Welt hat es nun einen besondern Reiz, in die enge Guckkastenbühne der kleinen Leute zu schauen und im verschwommenen Spiegelbild, in dem sie sich und ihr Treiben getroffen wieder erkannten, das Leben aus dem Durchschnitt zu betrachten.

Vier Stücke aus dem Repertoire des Leopoldstädter Theaters werden uns vorgeführt, sie illustrieren vier Gattungen des Zeitgeschmacks, und der Conferencier dieser retrospektiven Dramatik, Herr Rudolf Fürst, begleitet sie kennerhaft, wenn auch etwas schweifig und nicht massiert genug in der Kontur seiner Darstellung, und gibt kulturell-politisch-moralische Einstellung.

Dem verehrungswürdigen Publiko wird hier geboten:

Pro primo: Ein Stück ‚aus dem Leben‘, ‚was recht populär, häuslich und bürgerlich ist‘: Bäuerles ‚Bürger von Wien‘ mit einem biedern Vater, Josef Redlich, seines Zeichens bürgerlicher Bindermeister, einer dummstolzen Mutter, die mit der Tochter höher hinaus will und sie an einen alten Kapitalisten-Ekel Müller, den Negozianten, verkuppeln will, natürlich mit dem Ring am Finger. Die Tugend aber und die Liebe siegt über die

Kabale; das Mädchen kriegt ihren braven Jungen, der sie mag, und auch die zuwidere Mama sieht nunmehr ein, daß Reichtum allein nicht glücklich macht.

Pro secundo: Vom selben Bäuerle ein Zaubermärchen à la mode: ‚Der verwunschene Prinz'. Im Maskengarderobenstil der Vorstadtredoute, mit der dankbaren Burleskmischung von Feerie-Elementen mit Alltagsbanalität und wiener Lokalfarbe, von einer freilich sehr heruntergekommenen ‚romantischen Ironie', doch auch voll derbsaftiger Drastik dieser ‚verwunschenen Leut' in schönbrunner Menageriemasken, und der heiratstollen ‚übergebliebenen Jungfern vom letzten Fasching'. Und Ferdinand Raimund spielte bei der Premiere (3. März 1818) deren Vater.

Pro tertio: Die mythologische Travestie. ‚Die Entführung der Prinzessin Europa oder so geht es im Olymp zu' von Meisl, musikalisch illustriert vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nach Blumauerschen Rezept gemacht, ist das ein Vorläufer Offenbachscher Göttergrotesken. Allerdings mehr behaglich breitflächig als pointiert epigrammatisch, mit den bewährten Mitteln der Konfusion von Diesseits und Jenseits, daß der Orpherl ein Kammermusiker ist, der Merkur ein Postillon, geplagt wie ein Fiakerroß; der Amor Heiratsvermittler-Herzensnegoziant. Der Trumpf ist das Erscheinen von Papa Juppiter, als Pfingstochse aufgeputzt, mit einer sehr ‚deklamatorischen Stimme', der die ihn zärtlich als ‚mon Boeuf' anliebelnde Europa davonträgt, während die wütende Juno von oben ein Bombardement mit den Familientöpfen aller olympischen Haushaltungen veranstaltet:

Der Ochs da unten ist mein Mann,
Werf alles zu, was werfen kann.

Pro quarto: Ein Beispiel jener sehr beliebten Gattung der literarischen Parodien. Ein weites Feld. Es gab da Karikaturen vom Hamlet, als Prinzen vom Tandelmarkt zu sehen, von der Ahnfrau ‚Frau Ahndl', dem Traum ein Leben, der Zauberflöte. Die berühmteste aus späterer Zeit, doch aus dieser alt-wiener Tradition erwachsen, ist Nestroys Judith und Holofernes. Das Beispiel unsrer ‚Schaubühne' hieß ‚Fiesco, der Salamikrämer', ein musikalisches Quodlibet von Josef Alois Gleich. Es traversiert die genueser Donner-und-Doria-Tragik zu einem närrischen Wursthandel der braven Leute vom Grund, und der Kern der parodistischen Standesrevolte liegt in dem großen Worte des Salamikrämers Fiesco an sein Weib Leonorl: „Du hättest statt mir einen Bürgersmann heiraten können — ich bin Dir Ersatz schuldig. Geh zu Bette, Salamikrämerin, morgen will ich die bürgerliche Wurstmacherin aufwecken."

Alle diese buntscheckigen Akten, die mit so vielen Mätzchen den billigen Geschmack ihres Publikums kitzeln, haben dabei deutlich einen moralistischen Zug, sie geben der Zeit, die nach dem Staatsbankrott von 1811 aus den Fugen schien, eine Sittennote und lassen auf ihren Anschlagzetteln stolz die Devise flattern: ridendo castigare mores.

Und dadurch werden sie uns heut noch zum Kulturspiegel.

Wie immer in der Satire spielt die Ständerevue, das Verschieben der sozialen Unterschiede, das Höherhinauswollen eine Rolle. In den Bürgern von Wien sah man die Fortune-Spekuliererei der eitlen Mutter und im Fiesco die verschmitzte Kastendifferenzierung zwischen dem Salamikrämer und dem bürgerlichen Wurstmacher, und wir lernen weiter den himmelweiten Standesunterschied zwischen Salami-Mann und Friseur erkennen, dem Friseur, dem Konfident der Honoratioren, der den Damen die falschen Locken aufsetzt und den Herren die Jugendfarbe aufs graue Haupt schminkt.

Die kleinen Professionisten, die bürgerlichen Bindemeister, die Paraplui- und Waderlmacher stehen den Negozianten, den unsoliden, im Trüben fischenden Erfolgsjägern und Industrierittern gegenüber.

Die dienenden Stände werden, wenn sie brav und bieder sind, wie die handfesten Sesselträger und der wackere Hausknecht aus Tirolerland mit dem treuherzigen Brustton des sackgroben, armen, aber ehrlichen Naturburschen, als Muster unverfälschter Kernigkeit dem entarteten Jahrhundert hingestellt.

Schlimmen Hohn aber bekommen die neumodischen Dienstmädchen zu kosten, die Romane lesen und die alte Kleiderordnung vergessen haben:

denn seidne Kleider, spitze Schuh,
die kommen keiner Dienstmagd zu.

Nun jedoch ist es so gekommen, daß

Keiner kann eine gnädige Frau von einer Köchin unterscheiden,
Denn beide tragen Federn, Spitzen und Seiden.
Die Besenbindertöchter sogar sind gnädige Fräulen,
Die auf dem Klavier herumdalken und französisch heulen.

Vornehmtun und Fremdsprachelei geht Hand in Hand und wird verspottet.

Ein Zeichen der Zeit ist die Mariage à la mode, die Geschäftsehe: „der Kurszettel tät eben den Dienst, wie der Heiratskontrakt", und der Jüngling à la mode, der von sich sagt:

Ich bring den Vormittag auf'm Graben und auf der Bastei zu
Und schau keck den Frauenzimmern ins Gesicht, wie ein ungezogener Bu,

Ich pfeife im Theater,
Mach Schulden ohne Zahl,
Reit täglich in den Prater,
Versäume keinen Ball. . .

Doch am ärgsten müssen die Frauen herhalten mit ihren ‚Sie-Mandeln an der Leine', mit Verschwendungs- und Vergnügungssucht und der Lust am Drahn, an Hetz und Gaudi:

„Heut fahren wir aufs Land, und morgen haben wir nichts zu essen."

Es ist die Zeit der ‚Schlarafferei' in den Weinschenken der Leopoldstadt, dem ‚Grünen Tor' in der Roßau, dem ‚Mondschein' auf der Wieden, dem ‚süßen Löchel' in Lerchenfeld, und der ‚Waschermadl'- und Fiakerbälle.

Und zu solchen Pläsiren gehört natürlich das ‚Modegewandl'. An ironischen Modekupfern fehlt es denn auch dieser Schaubühne nicht. „Was

so ein Madel alles braucht," heißt es, „die Marchande mode kommt ja nie aus dem Haus." Und was eine Frau, die auf sich hält, haben muß, das zählt Frau Juno auf:

Wie stehts mit dem türkischen Schal,
Mit den weißen Federn, mit dem indischen Voile,
Mit dem Florentiner Hut — werd ichs kriegen oder nicht?

Alles zu schaffen, was 's Weib will, ist des Mannes heiligste Pflicht.

Die Figurinen hierzu findet man in den graziösen Farbenkupfern der Almanache und auf Miniaturen. Im ersten Kongreßjahr ist die Frauentracht noch knapp und flach, glatt hochgegürtet. Bald aber kommt eine Tapezierkunst des Kostüms auf, Puffen am Kleid und an der Frisur. Das sind die ‚Schneckerln', von denen es in der Salamikomödie heißt: „sie sind so ordentlich und akkurat, als wenns der Drechsler gemacht hätte, nur ein wenig zu steif ist alles, wenn Sie erlauben, so werde ich sie mehr verwirren."

Draperien und Kräuselwerk, Häubchen mit Zickzackrändern, Plissees und Tollen werden Mode. Ein gewisser operettenhafter Bébé- und Puppenfeestil herrscht, und raffiniert ist, wie in die Voluten der Häubchen die Haarschnecken eingebettet werden.

Auch die Gräfin Bernstorff trägt die Tüllhaube mit rosa Verzierung, was bis dahin „für junge Frauen etwas Unerhörtes war". Favorit aber bleibt der köstliche Crêpe de Chine-Schal mit langgeknüpften Fransen und dem breiten, netzgeflochtenen Rand, den manche lachende Erbin aus Urväter Hausrat jetzt wieder hervorgesucht.

In der satirischen Todsündenrevue steht neben der Augenlust die Freßlust. Die Eßfreuden der Wiener — „nur schad, daß man nicht drei Mägen hat" — werden durchgehechelt. Und man lernt kennen, wofür sie ihr Leben lassen: „die Kapaunen aus Graz in Sauerkraut und Muscheln", die Leibspeise der Backhändl-Phäaken, den Unmurkensalat und den eingebeizten Schlägel.

Dies Theater ulkt aber sein Publikum nicht nur an, es karessiert es auch und wirft ihm als Köder dicke Bravo-Happen zu.

Und Hochgefühl schwellt jedes Herz, wenn die züchtige Haustochter dem alten Verführer den Schmuck verächtlich zurückweist: „Lernen Sie ehren, was für eine Wienerin der größte Schmuck ist, Tugend und Bescheidenheit."

Und der Mut in der Brust die Spannkraft übt, wenn der wiener Bürgerwehrmann die Bestechung abweist: „Ein wiener Bürger verkauft seine Pflicht um keinen Preis." Und kein Auge bleibt trocken, wenn der brave Hausvater sagt: „Meine Kinder, seid glücklich; alles ist heut mein Gast, wer es gut mit den wiener Bürgern meint," und wenn schließlich Staberl, der Paraplui-Komiker, die Gefühlssaiten aufzieht, das buntbeschilderte Transparent enthüllt zum Preis des goldenen weaner Herzens und sich als Epilogus dem Publiko empfiehlt:

Es leben die gnädigen Gönner,
Es leben die Bürger von Wien.

Anna von Mildenburg / von Richard Specht

Erster Eindruck: Ueberlebensgröße. „So schreiten keine ird'schen Weiber." Und singen nicht so. Gestalt und Stimme, Gestus und Ausdruck — alles übermenschlich. Drohende und flehende, in Verzückung und Leid verstrickte Erscheinungen voll schmerzlicher und zorniger Gewalt, vornächtig dunkeln Hintergründen furchtbar aufgerichtet.

Der zweite Eindruck: Eine unerhört starke, aus wild bezwungenem Weh und hinreißenden Freuden gewonnene Menschlichkeit. Jeder Ton ein Naturlaut. Jede Geberde von Erlebnis beladen. Jede Empfindung schleusenlos entfesselt und von den Rätseln des Lebens durchrüttelt. Jedes Wort der Bote eines schwer hinschreitenden Schicksals.

Zu beiden: ein Stil von höchster Macht, der jedem solchen Ton, jeder solchen Geberde, jeder solchen Empfindung dieser von unmittelbarem Leben dampfenden und zuckenden Gestalten alles Zufällige raubt und sie außerhalb des Augenblicks stellt; der den Naturlaut zum Kunstlaut wandelt, das besondere Erlebnis zum allgemeinen, ‚reinmenschlichen', ohne auch nur für einen Moment die drängende Vitalität und Erdwärme zu ersticken, die jede Einzelheit dieser Menschenverkörperung mit einer Wahrhaftigkeit sondergleichen erfüllt. Niemals ein blos ornamentales Stilisieren; sondern eines, das hinter das Besondere jeder Gestalt auch ihr Ewiges hinstellt.

Das Ueberlebensmaß, die ungeheure Kraft der Menschlichkeit und die Größe des Stils, der all dies Lebendige vom Alltag ablöst und an unveränderbare Menschheitsgesetze anknüpft: das sind die Elemente, durch die die Kunst der Mildenburg ihre bezwingende und fast beängstigende Macht übt. Elemente, die freilich erst durch ein Höchstes zum Ganzen werden: durch eine leidvolle, vor den Geheimnissen der Welt demütig erschauernde Weiblichkeit, die den Sinn ihres eigenen Daseins an den von ihr nachgeschaffenen Gestalten erkennen möchte; eine Weiblichkeit, in der die Angst und das Sehnen, die Gier und das Bangen, das ganze Mysterium ihres Geschlechts lauter ist als in andern. Diese adelig empfindliche, stolze, verwundbare Psyche spüren zu lassen, ist vielleicht der feinste Reiz solchen künstlerischen Wesens. Dieses spezifisch Frauenhafte in höchster Erscheinung heißt dann Isolde und Brünnhilde, Fidelio, Donna Anna und Elisabeth. Sein dämonisches Widerspiel: Ortrud, Klytemnästra und Amneris.

Der hochragende Leib einer Norne: kraftvoll, gothisch, fern von aller ‚gefälligen Anmut'. Fürstliche Größe in jeder Bewegung, die sich niemals in kleinliche Einzelheiten verliert und doch in ihrer monumentalen Pracht jede Möglichkeit detaillierenden Ausdrucks erschöpft. Am großartigsten in Augenblicken einer sich wild aufbäumenden Raserei: als Isolde des ersten, Klytemnästra des dritten Akts. Hier spricht, ganz abgesehen von Wort und Ton, das rein Körperliche dieser von allen Dämonen wütenden

Schmerzes geschüttelten und dennoch künstlerisch gebändigten Glieder mit einer unheimlichen Vehemenz, die es verstehen lehrt, was Wagner in seinem Gesamtkunstwerk von der auf das Tondrama übertragenen Plastik erwartet hat.

Ein Haupt, unklassisch und unregelmäßig, von der lechzenden Frauenart der englischen Präraffaeliten; ein herbes, stolzes, schmales Antlitz mit dünnen, brennenden Lippen, einem herrisch harten Kinn und großen, geheimnisvollen Augen, die dunkler scheinen, als sie sind, und in deren meist traumvoll verschleiertem Blick kindlich verklärtes Vertrauen, strahlende Liebe und entrückte Hoheit wunderbar aufzuleuchten vermögen, denen aber auch das entsetzliche Feuer wirr ekstatischer Verzweiflung und grauenvollen Hasses gegeben ist. Ein Ausdrucksmittel von unbeschreiblicher Eindringlichkeit in bestimmten Szenen der Ortrud und der Brünnhilde.

Die Stimme der Mildenburg: ein schwerer, jauchzender Sopran, der sich gleich einem edlen, mächtigen Raubvogel aufzuschwingen vermag, und dem in der Tiefe der dunkle Violaton eignet, dessen sonst nur ein wirklicher Alt mächtig ist. Eine Stimme, die für alles Tändelnde, Kokette, zärtlich Pikante viel zu gewichtig, und die nicht für musikalische Arabesken, nur für breitgezogene melodische Linien und stärksten emotionellen Inhalt geschaffen ist. Es darf nicht verhehlt werden, daß es im Schaffen der Mildenburg vor nicht langer Zeit eine Periode gegeben hat, in der offenbar körperliches Leiden die Souveränität in der Beherrschung ihrer Mittel verstört hat, und in der sich ein unruhevolles Flackern des Organs, ein gleichsam aus der Angst plötzlichen Versagens entspringendes, fast krampfhaftes Forcieren mit einem peinigenden Zutiefsingen zu einer schmerzlichen Entstellung dieser hohen und reinen Kunst vereinigten. Eine Periode, die zum Glück ganz überwunden zu sein scheint, und an die nur hie und da, an Abenden verminderter physischer Disposition, eine gewisse Unsicherheit der Tonhöhe und eine gewisse Schärfe des Timbres in ganz vereinzelten Takten — erfreulicherweise immer seltener — mahnen. Während ihr gerade in den letzten Monaten Leistungen von unsagbarer und unvergeßlicher Herrlichkeit geglückt sind, von einer stimmlichen Pracht, wie zu ihrer stolzesten Zeit, und von einer Intensität und Macht passionierten Gefühls, wie nie zuvor.

Unsre liebe und gütige Meisterin Marie Ebner-Eschenbach hat einmal ungefähr gesagt: „Den Strich, den das Talent in glücklichen Stunden aus Punkten zusammensetzen kann, wirft das Genie in einem Zuge hin." Das Wort trifft die Art der Mildenburg wie kaum ein andres. In ihren Schöpfungen ist nichts Musivisches. Ein charakteristisches Detail an das andre zu reihen, sie aufeinander einzustimmen und das Ganze zu äußerlicher Einheitlichkeit zu verbinden, wie es die Gutheil-Schoder vermag — dazu wäre sie nicht im Stande, selbst wenn sie es wollte. Bei ihr ist es immer ein einziger großer Wurf, der ganz gelingen oder ganz mißlingen muß; ihr eruptives Naturell bedingt die Linie ‚in einem Zuge', das ‚Hingeschmissene', das Heraussprengen von Kolossalfiguren aus dem Steinblock selbst,

ohne daß zuvor ein behutsames Modell geformt zu werden brauchte. Wobei das Wunder geschieht, daß niemals blos ein kraftvoll derber, aber im einzelnen nicht durchgebildeter Umriß dasteht; im Gegenteil: kaum eine Darstellerin ist reicher an Schattierungen, an einer Fülle kleiner und doch immer organischer Züge und Uebergänge, eben weil ihr Menschliches, das durchaus Erlebte ihrer Frauengestalten jeden Augenblick mit ursprünglichem Leben sättigt. Gerade darin darf man sie mit der Duse vergleichen; nur daß die Duse die Schwäche und Verletzbarkeit der Weiblichkeit verkörpert und deshalb in den hysterisch gebrechlichen Frauen morbider Nervendramatiker ganz sie selbst ist, während die Mildenburg, deren Kunst nicht weniger aus Schmerz und Qual heraus geboren ist als die Kunst der Duse, die Kraft der Weiblichkeit verkörpert und in den Riesenleibern der übermenschlichen Frauen Wagners das kostbare Gefäß gefunden hat, das sie mit allem Hohen und Zarten, aller Liebe und aller Wut ihres psychischen Daseins zu füllen vermag. Aber gleich der Duse ist die Mildenburg eine Meisterin des Uebergangs. Wer es mit ihrer Isolde erlebt hat, wie der Gedanke des Sühnetodes zu dem des Liebestodes wird, wie die zaubermächtige, in ihrem tiefsten Stolz verletzte Irenfürstin, vom Schatten des Todes gestreift, hellsichtig wird und ins Reich der Frau Minne schreitet, nicht um sich der Sünde und dem Trug des Tages zu ergeben, sondern um sich von Tristan in die erlösende ‚Welt der Nacht' führen zu lassen — oder mit ihrer Brünnhilde im ‚Siegfried', wie sie sich aus dem heiligen Gotteskinde in das ‚wild wütende Weib' wandelt, der hat dramatische Möglichkeiten gespürt, wie sie auf der Opernbühne vor Wagner vielleicht nur der Schröder-Devrient vergönnt waren, und die jetzt in ihrer Seltenheit zu den festlichen Augenblicken des Daseins zählen. Wovon jene freilich nichts ahnen, denen das Singen in der Originaltonart wichtiger ist als der Ausdruck, der möglicherweise durch ein Transponieren erreicht wird, und denen ein korrekter Triller und glatte Koloratur höher steht als die Erfüllung des Dramas.

Ganz und gar wundervoll ist die Mildenburg — wer billige Scherze darüber machen will, möge sein Vergnügen ungestört haben — in den Szenen des Schweigens. Wenn Brünnhilde der Erzählung Wotans im zweiten Akt der ‚Walküre' horcht, und wenn sich auf diesem, in ernster Weihe versonnenen Antlitz die Vorgänge der Erzählung so ganz anders spiegeln als in dem unselig in seinen ‚Willen zur Macht' verketteten Gotte, weil sie unbewußt fühlt, daß er mit dem Abwenden von den Wälsungen die rettende Tat verspielt, die ihm einst aus dem eigenen Geschlecht erlösend kommen sollte; daß er in blindem Verhängnis sein Herrlichstes und Reinstes hingibt; und daß sie ihm dies Herrlichste retten sollte, statt seinem Befehl nach aus der Schützerin die innerlich erstarrte und ihr höchstes Gefühl niederringende Todesverkünderin zu werden: dann fühlt man, wie durch diesen bloßen Blick und dieses Lauschen die tragischen Zusammenhänge der ganzen Tetralogie aufgehellt werden. Noch grandioser vielleicht, wenn auch nicht von gleich verklärter Schönheit, die Ortrud des ersten

Akts, in dem sie nur wenige Takte im Chor zu singen hat und sonst stumm auf der Szene steht: die finstere Druide, von den alten Göttern gesegnet, in trotzvoll sicherm Bewußtsein des Sieges ihrer trügerischen Anklage, mit der sie Telramund gegen Elsa aufgestachelt hat, und trotz diesem Siegegefühl mit einem Ausdruck dumpfer, banger Spannung des wilden und kalten Gesichts. Im Augenblick der Erfüllung dieses Bangens, bei Lohengrins Erscheinen, liegt starres Entsetzen auf ihr; das Schicksal des Gatten ist ihr fast gleich, weil sie es besiegelt weiß und sein Fall ihr nur ein neuer Anreiz zu haßvoller Rache sein kann. Sie wird ganz Auge; hieratisch, ohne Bewegung steht sie, als wollte sie dem Gralshelden den Blick in die tiefste Seele bohren und ihm sein Geheimnis entreißen, mit dem seine Macht verknüpft ist. Bei seinem Frageverbot an Elsa geht ein Schauer über ihren Leib, und eine Sekunde lang schließt sie fahlen, erschlaffenden Gesichts die Lider; bei der Wiederholung des Verbots aber züngelt es wie eine grünliche Schlange aus dem Blick, in dem jetzt die ganze kommende Tragödie geschrieben steht: an dieses Verbot klammert sich ihr verderbendes Hoffen; ein tiefes, höhnisches Aufatmen und ein erbarmungsloses Lächeln der schmalen Lippen künden, daß sie Elsa zu der untersagten Frage unaufhaltsam hintreiben wird. All dies fast regungslos, durch ein Zucken des bösen Mundes, ein Zerren der verkrallten Hand, ein Aufglimmen des Auges; ohne ‚bedeutende' Geberde und ‚große Opernweis'.

So schwer es ist, bei der Kunst der Mildenburg überhaupt von Höhepunkten zu sprechen: für mich liegen sie in der Verkörperung dieser beiden Gestalten. Ortrud, das ‚fürchterliche Weib', das nach Wagners Wort so grauenhaft ist, weil ihre Taten nicht aus Liebe und Haß, sondern aus politischer Leidenschaft heraus wachsen, und die gewöhnlich als ‚Intrigantin' dargestellt wird (beiläufig gesagt, ähnlich wie Tetramund, der durchaus ritterlich, vertrauend, voll hitzigen und deshalb leicht verletzten Selbstgefühls und durchaus nicht als tückischer Theaterbösewicht mit schwarz umschminkten Augen zu geben ist) — diese Ortrud wird bei der Mildenburg ein Dämon dunkler Heidenzeit, die gegen die hellere des Grals streitet, eine erlauchte priesterliche Fürstin von rasender Herrschsucht und ehrgeiziger Größe, voll unheimlicher und tödlicher Macht über gütige und reine Seelen, wie Elsa und den eigenen Gatten. Und Brünnhilde, die von den bisher berühmtesten Interpretinnen der Gestalt nur als derbe Schlachtenjungfrau dargestellt wurde, weniger als Wunschmaid in den lichten Höhen Walhalls denn als Rossebändigerin aus den göttlichen Stallungen, ist in der Verkörperung der Mildenburg bei aller jauchzenden Frische des Anfangs das heilige Wotanskind voll rätselhafter Hoheit und Reinheit — in Gehorsam und Trotz, in überirdischem Mitlieben und Mitleiden, in seligem Mut und opfernder Hingabe die erschütterndste Verkündigung herrlicher Frauenhaftigkeit, die das deutsche Theater von heute kennt.

Will man sie aber ganz bewundern, so muß man sie in Werken auf sich wirken lassen, in denen für gewöhnlich das bloß Gesangliche die Haupt-

sache ist, und in denen das ‚Reinmenschliche' entweder durch die Strenge eines veralteten Stils verdeckt oder durch die unkünstlerische Hohlheit der ‚Oper an sich' überhaupt ausgeschaltet wird. Ein Beispiel für die erste Art: die Klytemnästra in Glucks ‚Iphigenie', eine Musik, in der die Racinesche oder Corneillesche Tragödie und ihr Allongeperücken-Griechentum in Töne umgesetzt zu sein scheinen, und der die Künstlerin trotzdem eine Gestalt von wahrhaft Aeschyleischer Größe entringt. Jede Pose eine hellenische Statue: keine von der sanften Anmut des Praxiteles, eher von der grausigen Verzweiflung des Skopas. Aufwühlend und bannend, wie sie in der Rache-Arie und mehr noch in der Szene vor Iphigeniens Opferung die Schicksale der ‚Orestie' ahnen läßt; man spürt plötzlich mit untrüglicher Bestimmtheit, wie sich Agamemnons Mord und ihr eigener Untergang als gräßliche Vision vor das schreckengeweitete Auge stellt. Zu der Eindringlichkeit, mit der das Vorwegnehmen solcher Zusammenhänge wirkt, kommt noch eine gleichsam somnambule Empfindung der Künstlerin für den Ausdrucksinhalt der Musik; jedes Motiv, ja jede Harmonie weckt in ihr dramatische Assoziationen bestimmter Art — ein nicht durch Nachdenken errungenes, sondern von vornherein gegebenes, beinahe unbewußtes Wissen der mimischen Aktion, in die sich jeder Ton mit innerer Notwendigkeit umzusetzen hat. Eine schöpferische Tätigkeit von fast halluzinatorischer, unweigerlicher Treffsicherheit, die — nebenbei erwähnt — ein wertvolles Korrektiv für jene Momente Rollerscher Bühnenstilisierung bedeutet, die nicht aus dem Geiste der Musik, nur aus dem Geiste des Dramas heraus entstanden sind; und eins, das noch jedesmal zu köstlicher Verfeinerung des Szenenbildes geführt hat. Diese merkwürdige Gabe zeigt sich naturgemäß am deutlichsten, wenn es sich um ein Beispiel der zweiten Art handelt: um kein echtes Tondrama, sondern — und das ist noch das beste Niveau der ‚Oper' — gleichsam um ein musikalisches Marionettenspiel, bei dem das Hin und Wider der Textpuppen Anlaß zu scheindramatischer Musik gibt, deren Wert an sich bei alledem ein hoher sein kann. Wie — um einen besten Typus zu nennen — in Verdis ‚Aida'. Aus den konstruierten, niemals wirklich an die Seele rührenden Vorgängen und den gleichgültig fremdartigen Figuren der ‚Dichtung' ragt da die giftig-schillernde Orchideenschönheit der Amneris-Mildenburg in grauenhafter Ekstase hervor. Aus der banalen, liebenden und eifersüchtigen Aegypterfürstin, die sonst eben nichts als liebend und eifersüchtig ist, wird ein von Verlangen und Liebe gepeinigter und verwüsteter Mensch, der selber peinigen und verwüsten muß, um seinen armen Stolz zu retten, und der dann, als es zu spät ist, allen Stolz opfern, sich selbst hingeben und erniedrigen will, ohne das eigene Werk mehr hemmen zu können, unter dem er zusammenbricht. Es ist so viel kochende Ursprünglichkeit in dieser Gestaltung, dabei ein so geniales ethnographisches Kolorit im Verkörpern dieses Weibes, dessen Blut von der grimmigen Sonne der Wüste zu tobender Hitze aufgepeitscht ist, und in dem alle Wünsche, Begierden und Laster eines alten Tyrannengeschlechts grausam auferstehen, daß alles Aeußerliche des Werks und all

sein Opernpomp vor dieser Bloßlegung einer verstörten Seele und dem Sturm ihrer wahnwitzigen Leidenschaft wesenlos wird.

Der Glücksfall dieser Kunst: daß es ihr vergönnt war, von Beginn an, schon in frühen hamburger Jahren, von dem starken künstlerischen Willen Gustav Mahlers geleitet zu werden. Die ungeberdige Genialität der Mildenburg ist durch den Führer gebändigt und zu einer Kultur ohnegleichen gebracht worden. Wenn man bei Mahler, dem auch am Dirigentenpult immer wieder neu Schaffenden, überhaupt von Tradition sprechen kann — diese drei Künstler: Weidemann, die Gutheil=Schoder und, vor ihnen allen, die Mildenburg, verkörpern die ‚Mahler = Tradition' am reinsten. Es ist tröstlich, daß durch diese drei schöpferischen Gesangsdarsteller ein Stück dieses Geistes dem Hause erhalten bleibt, dem Mahler selbst, mit der Bitterkeit eines wahrhaftig allzuleicht gemachten Abschieds, jetzt den Rücken gekehrt hat.

Wege zum Drama/ von Julius Bab

Und wiederum ein deutsches Dramenjahr. Kein neuer Weg ist plötzlich offenbar geworden, kein neues Gestirn ist tagverheißend über den alten Pfaden aufgestiegen. Aber im alten Dämmerlicht ist vielfache Arbeit geschäftig; man ist ernst und ehrlich am Werk. Auf all den Stufen, die zwischen die breite Tiefebene der schlicht Unmöglichen und dem Gipfel dramatischer Kunst eingesenkt sind, auf all den Stufen sieht man Leute von Ernst, Bildung Geschmack und Talent bemüht. Keiner reicht zum Ziel; verschiedene Grade der Erfolglosigkeit geben alle nur. Aber an ihren Stationen vorbei führt der Weg des Dramas: vielleicht können wir seine Richtung klarer erfühlen, wenn wir uns nicht scheuen, dies abgestufte Mißlingen zu betrachten.

Selbst auf einer so tiefen Stufe, wie die es ist, wo die erste Vorbedingung des Dramas noch fehlt: eine Sprachgebung, einheitlich und stark genug, die Illusion einer besondern Welt zu wecken und zu halten, selbst auf dieser Stufe finden sich schon beachtungswerte, weil nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch ernst zu nehmende Autoren. Autoren nämlich, die wohl dichterisch etwas zu leisten vermögen, deren Kraft nur eben im Umspannen der dramatischen Form versagt. Zu diesen zähle ich Emanuel von Bodman, der im letzten Jahr eine ganze Reihe von Dramen publiziert hat. Und Bodman ist zweifellos ein Dichter; er hat als Lyriker ein paar Lieder geschaffen, die zu meinem bleibenden Besitz an sprachlich gestaltetem Leben gehören, er findet Verse, die unser Gefühl über alles begrifflich Sagbare hinausführen. Er ist ein Dichter. Auch innerhalb seiner dramatischen Produktion gibt es solche Verse. In jener Schlußszene des ‚Donatello', die den Lesern dieses Blattes neulich mitgeteilt wurde, stehen die Zeilen:

Wir wollen unsern Frühling jetzt genießen,
nun perlt auch mir einmal sein goldner Wein.

Komm, deine Haare müssen offen fließen!
Wie mußt du lieblich ohne Hüllen sein! —

Wie schön und still und wiegend stehen solche Zeilen da! Der Mann, der sie zu schreiben vermochte, hat unbedingt Anspruch darauf, daß man ihn ernst nimmt. Man ist ihm, bei dem Eifer, mit dem er sich der dramatischen Produktion hingibt, eine rückhaltlos ehrliche Meinung schuldig, auch wenn diese Meinung so ganz verneinend ist, wie meine es sein muß.

Bodmans Sprachkunst, die ein kleines Stückchen Leben zuweilen herausholt, formt und hält wie ein schöner Goldreif, zerplatzt wie eine Seifenblase, wo sie weit genug werden soll, ein Menschenschicksal, eine ganze Welt zu umspannen. Das seelische Material reicht da ganz offenbar nicht aus; alles wird unsäglich dünn und rissig. Und schließlich birsts doch aller Enden. Sehen wir das am greifbar Aeußerlichsten zuerst: am Metrum. Bodman will uns ein Stück italienische Renaissance geben; er wagt seinem Helden den gefeierten Namen Donatellos zu leihen; er meint es tief pathetisch; er will von höchst unalltäglichen Erlebnissen einer großen Natur reden: deshalb soll seine Sprache von vornherein in unalltäglich festlichem Gleichmaß schwingen, deshalb wählt er den Vers, den pathetisch schreitenden fünffüßigen Jambus. Und was er erhält, ist doch Prosa! Peinlich krasse, schwingungslose Prosa, in der hin und wieder schöne lyrische Details wie fremdartige Inseln schwimmen. Denn dieser Jambus ist in äußerlich mechanischer Weise den Reden der Bodmanschen Gestalten aufgezwängt, wie Ritter Götzens Rüstung einem Bäuerlein. Was aber das Metrum zum Rhythmus macht, was dem Vers zauberische Gewalt über unsern Sinn gibt, das ist einzig und allein: daß sein Takt den Sinn der Rede trägt; daß seine Maße zwischen den Worten die innerlich geheißenen Beziehungen stiften; daß seine Betonungen zugleich die Akzente der Meinung tragen; daß musikalische Gewalt (stärker, feiner und tiefer als begrifflich-grammatische Ordnung das vermag) uns den Sinn des Gesprochenen zuführt. In Bodmans Dialogen aber lebt der jambische Fünffüßler zumeist in erbitterter Feindschaft mit dem inhaltlich erforderten Sinn der Rede: wenn seine Jamben uns zwingen wollen, ‚seiner‘ und ‚Abschied‘ auf der zweiten Silbe zu betonen, wenn in der bekannten rhetorischen Frage: ‚Nicht wahr?‘ das erste Wort vom Metrum den Ton erhält, so sind das einfache schlechte Verse im gewöhnlichen Sinn. (Der natürliche Wortakzent widerstrebt dem Versakzent.) Komplizierter und tiefer aber ist der Fehler, wenn die jambische Zeile: „Darf ich Braut zu Dir sagen?“ das entscheidende Wort ‚Braut‘ metrisch unbetont zwischen dem laut Sinn gar nicht in Frage stehendem ‚ich‘ und ‚zu‘ (!) stellt. Oder wenn an der Stelle:

Bedenkt, ob eine andere, die kein
so festes Ziel hat, nicht mehr zu Euch passe . . .

der Sinn das ‚mehr‘, das Metrum aber in völlig sinnverkehrender Weise das ‚nicht‘ betont. Natürlich setzt sich in all diesen zahllosen Fällen die geistig geforderte Betonung gegen die sinnlich aufgezwungene schließlich in

unserm Gefühl durch; dabei aber zerreißt jedesmal der Rhythmus wieder, das Metrum wird Plage statt Genuß, und ein viel tieferes Gefühl von Prosa, von Mangel an Takt und Maß im Klang, stellt sich ein, als es die blos ungebundene Rede je hätte erzeugen können. Bodman, der im lyrischen Gedicht oft wunderschön den Sinn der Worte in ihrem rhythmischen Klang zu fassen und zu erhöhen weiß, ist in seinem Dialog völlig unmusikalisch, schreibt eine alltagsgraue, fünffüßig stolpernde Prosa.

Ein tiefer und entscheidender Mangel kommt hinzu. Bodman fühlt nicht, daß das schon im Metrum angedeutete und durch die stets geäußerten Hochgefühle seiner Personen ständig prätendierte Pathos seiner Handlung die sorglichste Auswahl der Sprachwendungen verlangt, daß dies Pathos den größten Teil unsrer alltäglichen, ganz ausgeblaßten, ganz gefühlentblößten Redewendungen unmöglich macht. Er läßt Bruneleschi zu Donatello sagen: „Du bist in einem Zustand, lieber Freund —!" und er schreibt an tragisch entscheidender Stelle die Jambenzeile: „Ich tat es doch in allerbester Absicht." Hier glaubt er wahrscheinlich, leicht und natürlich zu sein, und ahnt nicht, daß es gerade die schwerste stilistische Kunst ist, den Schein des Leichten, Natürlichen sprachlich zu erzeugen, daß das real Leichte nur leer und nichtig wirkt. Bodman bekommt es aber auch fertig, eine ernstgemeinte Frau von einer ebenso ernstgemeinten: „So ist sie süß" sagen zu lassen. Er läßt eine kindlich Liebende die entsetzliche Frauenzeitungsphrase: „Ob ich Dir auch genügen kann?" wiederholen, und eine dichtende Patrizierin in plattester Kaffeehausmanier jambisch sich äußern:

> Mich überfällt manchmal die Angst, er könnte
> sich eines Tages ausgegeben haben . . .

Bodman läßt den Donatello im fadesten Atelierjargon sagen: „Das ist nur eine von meinen größern Figuren," und er läßt ihn im höchsten Affekt rufen: „Mach keine solchen Blicke!" Bodman weiß auch nicht, wie gefühlmordend die grammatikalisch korrekten Pronomina und Konjunktionen sind, und bringt ‚dasselbe' und ‚unbeschadet dieser' und ‚als solcher' mitten im tiefsten Jambenpathos. Und als ein Ausruf, ‚in großer Angst und Wut gegen sich selbst' gerichtet, bietet uns der Dichter solche Zeilen:

> Horch! horch! ich kann ihn nicht beglücken, bin
> kein Weib, das einen Mann für dauernd
> beglücken kann . . .

Hier widerstreiten die konventionelle Prägung des Gedankens und die grammatische Korrektheit des Ausdrucks in geradezu grotesker Weise dem prätendierten Gefühl. Hinter diesem Grad sprachlicher Ohnmacht lauert die unfreiwillige Komik.

Wo der Sprache des Dichters so ganz die Kraft fehlt, durch die redenden Personen eigene und starke Gefühle zu suggerieren, da müssen alle Gestalten im Banalen und Kleinlichen stecken bleiben, da muß diese ganze Handlung des Künstlers, der zwischen der ‚geistig bedeutenden' und der ‚naiven' Frau schwankt und im Grunde doch nur seiner Kunst gehören darf, diese an sich

schon sehr wenig originelle, aber natürlich jeder Vertiefung fähige Fabel, sentimental und schwächlich wirken. Nichts von dem Großen und Tiefen, das dem Lyriker Bodman vorgeschwebt haben mag, ist zur dramatischen Gestalt verdichtet, nur hie und da blitzt aus einer wirklich gekonnten lyrischen Zeile Leben auf, nur selten (am weitaus stärksten in der hier erschienenen Schlußpartie des Dramas) offenbart ein sprachlich tieferer Klang, daß doch ein Dichter dieses Stück geschaffen hat. (Fortsetzung folgt)

Kasperletheater

Der Autor bei seiner Premiere / von Cuno

Herrengarderobe. Kalter, heller Raum, in dem sich ein halbes Dutzend Menschen männlichen Geschlechts, meist mit entblößtem Oberkörper, das Gesicht mit wohlriechenden Fetten einreiben.

Der Autor (tritt leise und vorsichtig ein und sagt schüchtern): Guten Abend!

Der Komiker: Ah, der Autor! Einen Stuhl für den Autor! Nee, nee, setzen Sie sich nur, Sie könnens brauchen . .

Der Heldenspieler: Garderobier . . Schurke! Warum haben Sie mir schon wieder eine ganze Truhe mit dieser braunen Teintfarbe gekauft? Du willst mich ruinieren, Bestie!

Autor (lacht krampfhaft): Hahahaha! (Er hört plötzlich auf, als der Heldenspieler ihn mit einem entsetzten Blick ansieht)

Heldenspieler: Lieber Freund, überlassen Sie das Lachen doch gefälligst den Leuten, die heute Abend im Parkett sitzen werden. Vielleicht lachen die über Ihr Stück. Vielleicht! (Sich abwendend, unwirsch zum Garderobier) Also, Schulze . .

Garderobier (vertattert): Aber, Herr Mülla, Sie brauchen doch die Schminke für heite Amd, für det neie Stick . . . . Wat in dem alten Kistchen drin is, det reicht heechstens noch für zwei Vorstellungen . . . .

Heldenspieler: Schulze, Sie sind ein Optimist. Oder ein Trottel. Vielleicht auch beides. Glauben Sie wirklich, daß wir dieses Sch . . dieses Schtück mehr als zweimal haben werden? Merken Sie sich das: Stücke, in denen ich mir einen Vollbart kleben muß, sind noch immer durchgefallen. So etwas will Gott nicht! (Bemerkt wieder den Autor, der stumpfsinnig grinsend vor sich hinstarrt) Ach, Pardon, lieber Freund! Ich hatte ganz vergessen, daß Sie . . Aber warum reden Sie denn nichts? In Ihrem Stück wird doch so viel geredet? (Draußen schrillt das zweite Klingelzeichen)

Der jugendliche Held (stürzt eilig auf den Autor zu, schleppt ihn in eine Ecke): Liebster Doktor, gut, daß ich Sie noch finde. Also das müssen Sie erledigen. Dazu kann ich nichts tun. Wenn mir diese Gans, meine Partnerin, heute wieder die Liebesszene schmeißt, dann ist das Stück aus. Gestern, bei der Generalprobe, wie ich sie umarme — ich glaube, den Moment spielt mir weder der Herr Josef Kainz, noch der Herr Rudolf

Rittner nach — also da sagt diese Idiotin zu mir: „Schau, Ferdl, da oben in der Lohsch sitzt der Doktor Gründner, der Rechtsanwalt. Fliegt auch auf mich." Natürlich Stimmung sofort aus, erledigt. Wenn diese Person mir heut abend wieder mit solchen ekelhaften Sachen kommt, steh ich für nichts. Aber das ist Ihre Sache. Ich lege mich mit dieser, mit dieser . . Kollegin nicht an! Gute Verrichtung, Doktor! (Er verläßt den Autor, den der kreischende Ton des dritten und letzten Klingelzeichens aus seiner Lethargie reißt. Er stürzt die Treppe hinunter und läuft den Damen Meier und Krause in die sehr beachtenswerten bloßen Arme)

Fräulein Meier (bei seinem Anblick zu der Kollegin): Net amal a paar Blumen hat er mir in die Garderob g'schickt, der fade Dimpf von an Autor.

Autor (der diesen Schmerzensschrei nicht gehört hat): Guten Abend, verehrtes Fräulein. Hoffentlich sind Sie mit Ihrer Rolle zufrieden.

Fräulein Meier: Na, das muß i scho sagn, Herr Doktor: die Francillon spüll i lieber, und die Nora a, und . . . . Ja, sagns: warum schreibns denn net amal sowas Ibsenisches — nur alleweil solche fade Komödien?

Autor (mit einem kühnen Versuch, zum Thema zu kommen): Aber, mein wertes Fräulein, die Liebesszene habe ich doch direkt für Sie geschrieben. Für Ihr Temperament. Für Ihre bestrickende Liebenswürdigkeit. Und nun sagt mir der Herr Schmidt, Sie hätten ihm gestern, gerade im erregtesten Moment der Szene, einen Satz zugeflüstert, einen Satz . . . (Beschwörend) Liebes Fräulein . . . .!!

Fräulein Meier (plötzlich durchaus Dame der Halle): Was hat er g'sagt? Dieser Mensch, der noch heit net amal seine Rolle kann, der wird mich verleumden? Sie, Herr Doktor, i rat Ihn, regn's mi jetzt net auf! (Mit schluchzender Stimme) Sonst steh i für garnix. Alles brauch i mir von Ihnen auch net g'fallen lassen.

Der Inspizient (schreit): Fräulein Meier, Ihr Stichwort!

Fräulein Meier: Jesses, i bin ganz außer mir. Wann jetz was passiert, Herr Doktor, dann is das blos Ihre Schuld. I bin so aufg'regt. I . . . . (Ihre Stimme erstickt im Schluchzen. Sie schlägt drei Kreuze und rennt auf die Bühne. Ganz instinktiv läuft ihr der Autor nach)

Der Charakterspieler (stellt sich ihm in den Weg. Er hat seine kleine, undankbare und am Anfang des Stücks liegende Rolle ohne Erfolg beim Publikum bereits abgewickelt, sieht dem schlotternden Autor scharf in die Augen und sagt laut und langsam): Tja, det Stick jefällt nicht! Keen Aas lacht! Aus is . . . .!

Autor (sinkt ohnmächtig einem Feuerwehrmann in die Arme) . . . .

(Nach dem zweiten Akt. Sechszehn Hervorrufe. Riesenerfolg. Das Publikum rast. Der Autor tritt, von Herrn Müller, Herrn Schmidt und Fräulein Meier geleitet, von der Bühne ab)

Müller: Na, was hab ich Ihnen vorher gesagt?

Schmidt: Was . . . . und wie wir die Liebesszene hingelegt haben!

Fräulein Meier: Jesses, Doktorl, am liebsten mecht i Ihnen ein Bussi geben!

(Der Autor bricht in Tränen aus und wird von allen dreien, die ihn gleichmäßig streicheln und beschwichtigen, ins Konversationszimmer geleitet)

Rundschau

Eine Frage

Sie lautet: ‚Wie verrichten die wiener Theater Kulturarbeit?‘ Und Herr Dr. Wolfgang Madjera ist es, der auf Antwort wartet. In einer schmalen Broschüre (bei C. W. Stern in Wien) geht er das Problem an, präsentiert seine Resultate und posaunt zum Schluß eine Art Aufruf an die bessern Geister hinaus: „An die Arbeit für das Göttliche! An die Arbeit für die Menschheit!“

Das Göttliche — soviel geht aus dem Heft hervor — ist für ihn, soweit es die Bühne betrifft, ein gutes Repertoire. Göttlich sind nach seinen Aufstellungen etwa die Klassiker, die paar guten Dichter nach ihnen und dann vielleicht noch Anzengruber. Weiterhin hat Gott nichts mehr für die Bühne getan; hier schließt das Göttliche ab. Alles andre ist des Teufels. Hauptmann und die Naturalisten haben nur aus Perversität geschrieben, werden nur aus Perversität angehört. Und der französische Schwank schlägt gar schon in das vierfüßlerische Vergnügen hinüber. Da wendet sich der Gast mit Grausen! Kulturarbeit ist anders. Die Kulturarbeit des Theaters besteht — nach Madjera — darin, daß durch die möglichst gute Aufführung möglichst guter Stücke eine „Entrückung aus dem Alltag mit sittlich einwandfreien Mitteln herbeigeführt wird“. Ob das in Wien geschieht, und wie es geschieht, wird da untersucht. Den idealen Zweck der Entrückung zugegeben, müßte nun auf den Begriff: Alltag eingegangen, das sittlich Einwandfreie definiert und irgend ein Resultat der geförderten Kulturarbeit versprochen werden. Dann könnte man das, was geschehen soll, an dem Wirklichen abmessen und wenigstens im Sinne dessen, der die Frage gestellt hat, eine Antwort erhoffen. Aber es kommt anders. Madjera arbeitet nicht mit festen Begriffen, sondern nur mit einem festen Bleistift. Er strichelt; für jede Aufführung, die nach seinem Geschmack ist, ein Plus, für jede andre ein Minus. Und da das Minus bei weitem überwiegt, so findet er, daß in den wiener Theatern viel zu wenig ‚entrückt‘ wird. Mit sittlich einwandfreien Mitteln, versteht sich; denn die andern Entrückungen gibt er mit Abscheu, aber unumwunden zu. Und also, und aus manchem andern Grund, der ungefähr ebenso fest sitzt, haben die wiener Theater, so meint Dr. Wolfgang Madjera, nur wenig Anteil an dem Fortgang der Kultur. Da sei es doch in Berlin ganz anders, wo der ‚Sommernachtstraum‘, aus purer Begeisterung für das Schöne und Edle natürlich, in die Hunderte von Malen gegangen sei. Da freuen sich die Strichel überhaupt; sie haben recht viel Klassisches und sonstwie sittlich einwandfrei Entrückendes zu bestätigen. Kultur als Addition, als arithmetische Summe. Der Verfasser, der es zweifellos weit besser meint, als er es ausdenken und darstellen kann, hat immerhin in diesem einen einen Punkte recht: daß nämlich in Berlin, bei aller Unsicherheit und Traditionslosigkeit der theatralischen Verhältnisse, doch von den Bühnen mehr zur allgemeinen Kultur beigetragen wird als in Wien. Aber

nicht, weil dort die moralischen Strichel häufiger sind, während man hier an Repertoire und Ensembles sündigt; sondern einfach darum, weil in Berlin der geistige und kulturelle Appetit noch viel größer, viel wilder, viel triebhafter ist, weil alles Künstlerische, Schöne oder Interessante, wenn es sich nur deutlich genug anbietet, mit Gier verschlungen wird und irgendwo seine bildenden Kräfte ansetzt. Wie eben Kinder geistig rapid zunehmen, während die Großen — wir wissens doch! — arge Mühe haben, um ein merkbares Stückchen weiter zu kommen. Und im Kulturellen gibt es keine kindlichere Stadt als Berlin; gibt es keine, die so sehr am Ende ihrer spezifischen Entwicklung wäre als Wien. Wie verschieden auf so verschiedenem Boden alle Kulturarbeit, auch die des Theaters, sein kann, sein muß, hat Madjera zu bedenken vergessen. Nebst vielem andern, was ihm auch nicht eingefallen ist, was aber, würde es, selbst nur in flüchtigster Ausführung, aufgezählt, seine Frage zu einem Buch voll Fragen erweitern würde, das doch lieber ein andermal und von einem andern geschrieben werden soll.

Willi Handl

Mimik und Gebärdensprache

Professor Karl Skraup in Prag hat, im Verlag von J. J. Weber, sein praktisches Handbuch der Mimik und Gebärdensprache in zweiter, verbesserter und vermehrter Auflage mit achtundfünfzig in den Text gedruckten Abbildungen erscheinen lassen. Da ist zunächst die Frage aufzuwerfen, ob der Schauspieler von der Theorie der Mimik und Gebärdensprache in der Wahrheit seiner Ausdrucksformen gehindert oder gefördert wird. Vielleicht, wenn er selbst Kraft und Mäßigung, Bewegung und Stellung zugleich mit dem Gedanken und der Empfindung in seinen lebendigen Gehirnzentren beherrscht und leitet, hindert ihn die Klassifizierung des Ausdrucks, ja ernüchtert ihn dieses späte Kind des Rollenfächerunfugs. Vielleicht, wenn Intellekt und Organismus keine so enge Freundschaft in ihm pflegen, daß eines nicht ohne das andre existieren kann, bringt es ihm Hilfsmittel, reicher und wahrer in seinen persönlichen Ausdrucksmitteln zu werden. Wenn er nämlich in den groben Richtlinien der Theorie das Sprungbrett für seine eigene Mimik und Gebärdensprache erkennt und sie als solches fleißig benutzt.

Vielleicht? — Aber Kunst ist allezeit die Geburt einer neuen Technik im Künstler selbst. Die Geburt einer neuen Technik, das heißt: die Ueberwindung aller historischen Techniken oder ihre neue Verbindung im neuen Individuum. Der ursprüngliche Dichter sagt, wenn er es kann, sein Sprüchlein in der Gestalt, die ihm ganz allein genehm ist. Aber er liest die andern Dichter. Der Schauspieler sieht sie. Das Sehen ist eine Kunst, die man nicht lehren, sondern nur lernen kann, das heißt vom Leben selbst. Doch jedes Bild eines andern Dichters wird dem denkenden Leserdichter zu einer Theorie des Sehens. Es steht auf dem Papier und kann stets von neuem dem Studium dienen.

Der Schauspieler, wenn er Künstler ist, das heißt: ein Mensch, der sehen gelernt hat, wird daher eine theoretische Mimik und Gebärdensprache benutzen als einen trockenen Ersatz für die Lektüre der Dichter eines Dichters.

Zwei Wege also gibt es, eine ‚Mimik und Gebärdensprache‘ vorteilhaft zu gebrauchen. Als Mittel zur Bereicherung der eigenen Formensprache und als Lektüre zur Bestätigung der eigenen Technik. Nicht

jeder Künstler (auch der Dichter nicht) sucht und findet (wie es eigentlich sein sollte) eine neue, seine Technik. Wie nur die Auserwählten mit der Radiernadel, mit der Untermalung, mit der Linie etwas Neues sagen, bis selbst das herkömmliche Handwerkszeug sich unter ihren Händen verändert. Wir kommen also zu einer zwiefachen Bestätigung der Theorie einer Mimik und Gebärdensprache. Aber erst Bereicherung des Handwerkzeugs durch den Künstler selbst heißt Vervollkommnung des Organismus, heißt Ausbreitung der menschlichen Machtsphäre.

Soll das Handbuch nun beiden Arten der Produktion dienen, so muß die Sprache darin die der goldenen Mitte sein. Professor Skraup hat sich, wohl mit Erfolg, darum bemüht. Er findet treffliche knappe Worte für die Grundformen der Stellungen und Bewegungen, die immer geschickt symbolisch gewählt sind, das heißt: gleichzeitig etwas Seelisches und etwas Physisches bedeuten. Er geht von dem Grundtypus der Sympathie- und Antipathiedarstellung aus, die einer räumlichen Annäherung und einer räumlichen Entfernung vom Gegenstand des Spiels entsprechen und zeigt, wie die Neigung des Körpers, die Bewegung der Hände und der Ausdruck der Gesichtsmuskeln die Orchestrierung der Grundmelodie werden müssen. Eleonore Duse wird als Typus der reichsten Orchestrierung beispielmäßig vorgeführt, und die Gefahr solches Beispiels durch ein Kapitel: Stil der Mimik abzuschwächen gesucht, in dem die Kombinationen von Kraft und Schwäche, Formenreichtum und Formenarmut, eine Charakterisierung der Völker, Zeiten und Typen gegeben ist. Das sind die Teile des Buchs, die mit ganz besonderer Vorsicht genossen sein wollen. Wilhelm Miessner

Die Elegie vom Kientopp

Von nun an, liebe Seele, wirst du nie mehr über die Weidendammer Brücke kommen, ohne von einem Vexierspiel neckischer Glühbirnen geblendet zu werden, das die Worte ‚Berliner Bilderbühne' mit der ewigen Geduld einer Großstadtreklame abwandelt. Du wirst dich verändern und in ungesunder Weise bald zu Trauer, bald zu Freude gravitieren, nie wird das feurige Spiegelbild unter der Brücke dasselbe sein. Aber der grapsige Gleichmut des Schildes da drüben ist ehern. Erinnere dich, dieses Schicksal bedeutet, daß der Schauspieler Arnold vom Deutschen Theater Freitag, am 19. Dezember, abends in der zehnten Stunde ein Kinematographentheater eröffnete: du warst dabei. An der Tür stand ein majestätischer Hausmeister. In seiner Nähe wimmelte ein livrierter Boy, der mit dem großen Talent der Berufung den Außendienst versah. Du passiertest zwei Aschingermädchen in weißen Schürzen und mit Hauben im Haar, die blasse Portieren aufhoben. Sie entsprachen dem lehmfarbigen Raum, der dich aufnahm; man übersah sie, weil sie durchaus gewöhnlich waren.

„Das ist der erste Fehler, der hier begangen wurde", murmeltest du. „Man kann Shakespeare in einer Scheune spielen; das leichte Variété der Pantomimen und des Bilderspiels braucht eine mittlere Atmosphäre von Luxus und Wohlbehagen. Im Gefallen an den leichten Ueberraschungen des Kinematographen liegt eine tänzerische Hinneigung, eine lächelnde Bereitwilligkeit. Zu Zehnminutengenüssen kindlicher und arg romantischer Art. Eine anspruchslose Aufmerksamkeit, der ein höflicher Gastgeber entgegenkommt, und die er niemals durch Entgleisungen und lange Pausen auf die Probe stellt."

Es dauerte nämlich sehr lange, bis die Vorstellung begann. Es dauerte noch länger, als das erste Bild vorüber war, so, als ob die Vorstellung noch immer nicht recht begonnen hätte. Das wiederholte sich. Die Pausen fraßen alles auf. Du sahst dich nach Menschen um und hieltst dich, so gut es ging, schadlos, indem du dich von einem großen Gesicht fesseln ließest, von einem Gesicht, blank und groß wie das Manöverfeld hitziger Truppen, das für eine kurze Weile geräumt worden ist, aber noch immer von den flinken, geschickten Bewegungen belebt scheint. Ein fein gezeichneter Mund erinnerte an das Viereck von Gewehrpyramiden, die mitten auf dem Platz stehen blieben . .

Während du dann, im weitern Verlauf des Abends, ein wunderbares Uferpanorama betrachtetest, unterbrachst du dich: „Nein! Es geht nicht, daß man ein Panorama von links nach rechts und, mit einem Ruck, in umgekehrter Richtung und kurz darauf wieder von links nach rechts an mir vorüberziehn läßt. Davon werde ich seekrank.“ Du schlugst den Blick zu Boden und sahst die Piazza Vittore Emanuele in Florenz, an der die Sala Edison gelegen ist. Draußen ist weiße Sonne, der Himmel über den Dächern strahlt wie ein brennender Türkis. Du stehst im Vorraum des Kinematographen und wartest, bis die neue Vorstellung beginnt. In den zitternden Schatten der Galerie fährt eine Equipage, tiefschwarz mit weißgekleideten Frauen, von denen eine erfrischende Kühle ausströmt. Der Kutscher führt die Hand an den Hut, die Damen legen den Sonnenschirm aufs Polster und steigen aus. Ueber den Platz geht ein Mädchen mit einem Korb grellvioletter Veilchen. Ihr Shwal, tiefrot in der vielen weißen Sonne, dröhnt wie ein Kontrabaß. Du trittst in den dunkelroten, mit dünnen Goldstäben verzierten Saal, das Licht erlischt, die Bilder jagen, eins nach dem andern, mit je einer halben Minute Pause. Das letzte Pferderennen in den Cascinen, der Stapellauf eines Kriegsschiffes, Cowboyszenen, Paris, Aegypten.

„Halloh, Herr Arnold, eine Szene darf nicht so abbrechen, daß man sich fragt: wird sie, wenn der Apparat wieder in Ordnung ist, fortgeführt, oder ist sie ehrlich zu Ende? Das letzte Bild muß sogleich vom Vorhang bedeckt, der Saal im selben Augenblick erleuchtet sein.“ Tempo und tadellose ‚Arbeit‘, Rhythmus! Der Rhythmus, der den berauschend heitern Niggertanz dieses Abends schüttelte, wozu das Xylophon die schwarzen Weisen sang.

Dessen wirst du dich entsinnen, liebe Seele, des tierischen Wohlbehagens eines Niggertanzes, eines gelben Mondscheins, in dem ein maurischer Sultan mit seinen Frauen die Alhambra durchschreitet (einmal, auf dem hohen Torre de la Vela, lehnen sich die Frauen mit einer Bewegung, als wollten sie sich hinunterstürzen, weit über das Tal der tausend Nachtigallen . . .) und der heftigen Wirklichkeit eines großen, unbekannten Gesichts.

René Schickele

Ein eigentümliches Verfahren

wird von der Firma ‚Vita, Deutsches Verlagshaus, G. m. b. H., Bühnenvertrieb‘ zu Charlottenburg beliebt. Ihr stets klar und ausführlich unterstempelter Vertreter forderte mich, ohne mein Ansuchen, unterm 29. Juni 1906 auf, ein Lustspiel von mir, das er als Lektor eines hiesigen Theaters kennen und schätzen

gelernt, der Agentur zum Vertrieb zu überlassen, lediglich gegen Vorkaufsrecht auf meine künftigen Manuskripte. Worauf ich einging. Auch wurde solch ein neues Manuskript kontraktgemäß von mir vorgelegt und von ‚Vita' geprüft. Am 9. August 1907 frage ich den Bühnenvertrieb ‚Vita' an, was er bisher im Interesse meines Stückes unternommen hätte, und werde schon am 24. Oktober durch die Mitteilung überrascht, daß jener Vertreter (der längst aus der Firma ausgeschieden) persönlich das Stück in Vertrieb genommen habe. Ich begegne diesem Gewaltstreich lediglich mit der höflichen Bitte, mir meinen Kontrakt zurückzuschicken. Umsonst. Ueber dieses ganze seltsame Jonglieren mit meinem Eigentum zur Rede gestellt, schweigt sich der Bühnenvertrieb ‚Vita' bis heute schamhaft aus, während sein ehemaliger Vertreter, über jene Mitteilung des Bühnenvertriebs nicht weniger überrascht, sie als völlig unzutreffend bezeichnen muß. Er ist weder Agent überhaupt, noch hält er geistiges Eigentum, selbst in der minderwertigen Form eines Lustspiels, für gute Prise. Die Agentur, die sichtlich in meiner Sache den frühern Vertreter desavouieren möchte, entzieht — statt jenem rechtzeitig den Gummistempel — sich selbst seit Jahresfrist in trauter Heimlichkeit ihrer kontraktlichen Vertriebs-Verpflichtung dem Skribenten gegenüber, und dieser, der es nicht zu seinen appetitlichsten Lebensgenüssen zählt, die Schädigung durch Anwalt und Richter zu kurieren, ist der Geleimte:

Alfons Fedor Cohn



Die Presse

Neues Schauspielhaus: Zwischen Ja und Nein, Komödie von Oscar Blumenthal

Vossische Zeitung

Das Publikum verzieh seinem Liebling nicht, daß er es auf das Eis der Moderne geführt hatte, wo es am dünnsten ist, nur um es unter dem Eindruck der alten Komödiensonne in die trägsten Fluten der alten Philisterkomödie hineinpatschen zu lassen.

Lokalanzeiger

Ohne erzwungene Witzeleien plaudert Blumenthal feinsinnig und geistreich, reiht eine wirksame Szene an die andre und läßt leicht poetische Töne hineinklingen. Erst im dritten Aufzug bereitet die inhaltliche Leere des Stückes ihm Verlegenheiten, und die guten Einfälle, die feinern Nuancen des Dialogs vermögen über die gewaltsame und umständliche Führung der Schlußszene nicht hinwegzutäuschen.

Deutsche Tageszeitung

Man bedauert den nicht alltäglichen Fleiß, den Halms treffliche Künstlerschar an das von allen guten Geistern des Humors verlassene Trauerspiel gesetzt hat.

Börsencourier

Die ersten zwei Aufzüge sind offenbar langsam gereifte Lieblingsschöpfungen Blumenthals. Der stark abfallende dritte Akt aber scheint dem Verfasser selbst am meisten unbehaglich gewesen zu sein. Denn offenbar lag es an der Schwierigkeit der Lösung, wenn er das Stück lange liegen ließ, wie es den Anschein hat, um schließlich zu einem gar so konstruierten, gar so schwerfälligen Abschluß zu gelangen.

Morgenpost

Weiß der Teufel, dem Blumenthal muß das Pulver naß geworden sein! Zwei Akte lang schwebte sein heiß erflehter Erfolg zwischen Ja und Nein, bis sich im dritten das Schicksal für ein Nein entschied.

Nationalzeitung

Man will diese fleisch- und blutleeren Puppen nicht mehr als Menschen sich aufschwatzen lassen; man will nicht mehr durch verlogene Sentimentalität verbundene Kalauer und faule Witze als ‚Komödie' hinnehmen. So endigte ‚Zwischen Ja und Nein' mit einem unzweideutigen Nein!

Berliner Tageblatt

So wie sich das Stück gibt, ist es dem Leben ganz fremd, in jeder Empfindung, wenn nicht unecht, doch schwächlich trotz vieler Worte, und seine Gestalten, bis auf einige Nebenfiguren, die nicht ohne Eindruck bleiben, sind flach gesehen und nur in einem ganz äußerlichen Sinne lebendig gemacht.

Börsenzeitung

Daß Blumenthal eine Reihe erheiternder Lustspieltypen um die Hauptagierenden grnppierte, ist bei einem so bewährten Theatermanne selbstverständlich. Es ist wirklich, als ob die Zeit mit ihren Gegensätzen verkörpert in der Komödie sichtbar vor uns erschiene. Und wie anerkennenswert ist es, daß selbst im Affekt nur zur Sache, immer natürlich, nie papierdeutsch geredet wird und nie Leitartikel vorgetragen werden.

Tägliche Rundschau

Unverständlich bleibt, wie ein Theater, das sonst einigermaßen auf sich hält, sich dazu hergeben mag, einen solchen Hirnschwund aufzuführen. Eine Zeitung, die Ansprüche zu erfüllen hat, kann sich unmöglich näher mit einem solchen ‚Werke' einlassen.

Deutsche Uraufführungen

26. 11. Erich Brunemann und Willy Werthmann: Spätherbst, Schauspiel. Colmar, Stadttheater.

28. 11. Julius Berstl: Die Witwe von Ephesus, Einaktige Groteske. Jena.

Ludwig Fulda: Der Dummkopf, Lustspiel. Wien, Burgtheater.

30. 11. Friedrich-Freksa: Barock (Ninon de l'Enclos), Spiel. München, Residenztheater.

Wilhelm Jacoby und Gustav Cords: Die Spritztour, Schwank. Wiesbaden, Residenztheater.

Hans Müller: Der Brand der Eitelkeiten, Dramolet; Die Blumen des Todes, Einaktiges Schauspiel; Die gewisse Dummheit, Einaktige Komödie. Wien, Raimundtheater.

1. 12. Theo Malade: Die Volksveredler von Knattershausen, Lustspiel. Stettin, Bellevuetheater.

5. 12. Heinrich Lilienfein: Der große Tag, Schauspiel. Dresden, Schauspielhaus.

Ernst Ege: Helmbrecht, Volksdrama. Stuttgart, Hoftheater.

Victor Goldberg: Justitia, Schauspiel. Bielitz, Stadttheater.

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1907 wird für die Abonnenten der nächsten Nummer beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1907 II, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 2
9. Januar 1908

Theater und Idealismus / von Jocza Savits

Die Kunst der dramatischen Darstellung, als ganz in der Gegenwart aufgehend und, sozusagen, gewissermaßen ohne Geschichte und ohne eine lebendig wirkende Vergangenheit, bedingt dadurch auch die ganz eigentümliche Stellung des Künstlers mit allen ihren Folgen. Unter dies Gesetz der alleinigen Wirkung auf die Gegenwart und in der Gegenwart gestellt, muß er auch alle Konsequenzen des Gesetzes auf sich nehmen. Für die Schranken, welche den darstellenden Künstler ganz in die Gegenwart bannen und ihm die Aussicht auf ein dauerndes Fortleben in seinem Werke rauben, ist ihm, unter allen Künsten die höchste Wirkung in den Moment zu konzentrieren und sie zu erleben, als ein Ersatz vergönnt. So ersetzt gewissermaßen die Intensität des augenblicklichen Sieges über das Gemüt die ihm fehlende Extensität in der Zeit. Die Unterwerfung der Empfindung ganzer Massen unter den von ihm dargestellten Zustand der Seele, welche der große dramatische Künstler in dem Moment seines Schaffens vollbringt, muß ihm eine Entschädigung geben für die schmerzliche Gewißheit, der Nachwelt nichts als den Namen eines großen Schauspielers hinterlassen zu können. Es liegt aber in der Natur dieser Kunst selbst, die ungeheuersten Wirkungen in den Moment zusammenzudrängen. Von dem geistigen Gehalt einer reichen Schöpfung getragen, führt er das volle Menschenleben in seinem höchsten Ausdruck, in seinen ergreifendsten Zuständen vor die sinnliche und geistige Anschauung zugleich. So kann mit dem darstellenden Künstler, der dazu bestimmt ist, den tiefsten Lebensinhalt, den die geistigste der Künste gebären kann, mit der Kraft eines unmittelbaren Erlebnisses auszurüsten, ihm den Schein eines mit siegreicher, unwiderstehlicher Gewalt eindringenden Ereignisses zu leihen, das uns, indem es uns völlig an die Wirklichkeit kettet, doch zugleich völlig von ihr entfesselt, in Betracht der unmittelbaren Wirkungen niemand wetteifern.

Diese Fülle des unmittelbaren Lebens, welches der an die Enge der Gegenwart gebundene darstellende Künstler vor dem Zuschauer enthüllt,

sichert ihm die begeisterungsvolle Bewunderung der von ihm ergriffenen Massen und bringt ihn zum vollen Genuß seiner selbst. Aus diesem Gefühl schöpft er die Energie für seine Kunst, die Spannkraft für seine Tätigkeit und das Recht, auch den Lohn unmittelbar mit der Tat zu empfangen. Und die nach seinem Willen gestimmten Massen werden auch nicht zögern, der innern Bewegung den nicht zurückzuhaltenden Ausbruch zu gestatten. Es ist das Ergebnis einer Wirkung, welche das Gemüt elektrisch berührt hat. Er ist also durchaus berechtigt, das ungeheuerste Gewicht auf die durch sein Spiel erzeugten offenbaren Wirkungen zu legen und in den Wogen eines stürmischen Beifalls seinen Genuß und sein Glück zu suchen und zu finden. Indem er aber gerade seine ganze Persönlichkeit zu einem gefügigen Werkzeug seiner Phantasie einsetzt und im ganzen Umfang seines Daseins sich einer bewegten Menge hingibt, so trifft ihn notwendig jede Rückwirkung seiner Leistung unmittelbar und berührt ihn in seiner ganzen Individualität. So werden diese Momente, die von dem Wesen seiner Kunst untrennbar sind, den darstellenden Künstler gewaltsam auf jene zarte Linie drängen, auf der sich ein reizbares Selbstgefühl und die verletzbare Eitelkeit unendlich nahe berühren. Ja, der darstellende Künstler hat sogar die Pflicht, nach dieser Anerkennung der Mitwelt zu streben und, insofern er nur in dem ihm reichlich gespendeten Beifall die Wirkungen seines Schaffens erkennt und ihn nur vermittels seiner Kunsttat hervorruft, darf er sich seiner im vollen Maße freuen und darin den Beweis erblicken, daß er die Gemüter wirklich ergriffen, in ihre innere Tiefe geführt und aus sich heraus versetzt hat. Er hat sich dieses Reichtums wahrlich nicht zu schämen oder eine vornehme Gleichgültigkeit über seinen Besitz zu erheucheln. Die Anerkennung und der Beifall sind die Schwingen seiner künstlerischen Taten. Aber freilich ist es nur der echte, rechte, unverfälschte und unverfälschbare Beifall, in den der darstellende Künstler seinen Stolz setzen darf, weil nur dieser das Produkt seines Genius ist. Darum muß der darstellende Künstler in dem Vorzug seines Talents, im Privilegium seines Genies, in der Stärke seines Bewußtseins von der Heiligkeit der Kunst die sittliche Kraft zum Widerstand finden und der Versuchung widerstehen, diesen Beifall durch gefallsüchtige Reklame und niedrige Gunstbuhlerei zu erschleichen und zu verfälschen. Denn dadurch gibt er sich und seine Kunst völlig auf. Er wird dadurch zum Zerrbild seiner selbst, er tritt damit aus der Reihe der Künstler und steigt hinab zu den Fälschern der Kunst und ihrer reinen Wirkungen, er schlägt Nebenwege ein, er wendet Mittel an, die gar nicht mehr in dem Bereich der Kunst liegen. Der bedauernswerte, unglückliche Künstler, der von diesen Uebeln, von dem Uebel der ungezügelten Eitelkeit und des ungeselligen Egoismus befallen ist, sondert sich ab und verbannt sich selbst aus der allein fördernden und beglückenden Gemeinsamkeit seiner Kunstgenossen. Er gleicht einem Baum, dem ein schönes Wachstum versprochen war, den aber eine innere Krankheit verzehrt und vor der völligen Entwicklung zum Absterben bringt, so daß er nicht mehr blühen und keine

Früchte mehr zeitigen kann. Sein Innerstes ist verwandelt und verstört; es weist auf falsche Wege und auf falsche Mittel; der Trieb, der ihn auf dieser verderblichen Bahn fortreißt, ist nicht mehr der Geist der Kunst. Das heilige Licht, das ihn in den dunkeln Irrgängen seines Studiums, in dem heftigen, oft verworrenen Widerstreit der Meinungen, des überschätzenden Beifalls und des ungerechten Tadels sicher geleitet hat, ist erloschen. Er hat sich selbst und sein Talent mit dem Fluch der Unfruchtbarkeit geschlagen. Er hat die gesunde Kraft nicht mehr, lebende Organismen aus seiner Phantasie heraus zu gestalten, er bringt nur einzelne, lose, äußerlich konstruierte Züge zusammen, die kein inneres Leben mehr bindet.

So hat er nicht nur sich, sondern auch der Kunst unberechenbaren Schaden getan, denn er verwirrt die öffentlichen Kunstgenossen, die sich durch seine Maximen haben blenden lassen. Aber die Versuchung hierzu ist groß, und die ihr erliegen, sind beklagenswerte Opfer ihres Berufs. Denn dieser Beruf drängt sie, an die übrigen Menschen heranzutreten, sich ihnen wärmer, begeisterter mitzuteilen, als andre Menschen es tun; die dramatischen Künstler sind Menschen, deren Beruf es ist, ihr Inneres viel mehr und freier und wirkungsvoller auszustellen, als es die andern können; daher das Interessante ihrer Persönlichkeit und ihres Wesens und auch die Oeffentlichkeit ihrer Schwächen und Fehler, die sonst in jedem andern Menschen ein mehr geheimes Dasein führen. Aber wehe, wenn sie in dieser Freiheit sich selbst hindern oder gehindert werden, wenn sie nicht ausstellen können, was sie in sich haben, denn dann haben sie ihren Beruf verfehlt; wehe, wenn sie nicht bis zu ihren innern Schätzen mühevoll und mit der Grubenlampe hinabgestiegen sind, um den Reichtum hier zu heben, wenn sie nur das oben blinkende Gold anzieht und befriedigt; wenn sie Beifall durch Künste, statt durch Kunst, an sich reißen und der Liebe und der Gerechtigkeit ermangeln, des weiten freundlichen Blicks auf ihre Genossen und auf den ganzen Plan des Werks! Dann kann die Kunst ihren hohen Beruf nicht erfüllen.

Darum muß der Künstler auch der Versuchung widerstehen, den Beifall ganz für sich allein zu beanspruchen und etwa den Anteil des Dichters und seiner mitstrebenden Genossen an sich reißen zu wollen. Er muß ihn redlich mit diesen teilen. Auf dieser Redlichkeit beruht die einheitliche Wirkung des Kunstwerks, die Harmonie aller Teile, die Totalität des Ganzen, die höher zu bewerten ist als die glänzendste, hervorstechendste Einzelleistung auch des berufensten Künstlers. Die Harmonie ruht als ein tiefes Gesetz im Menschen, in der Natur, im Weltall; sie ist die ewige Sehnsucht des Menschen nach einem versöhnenden Ausgleich seiner geistigen und körperlichen Kräfte, seiner Triebe und Erkenntnisse. Das Leben bietet sie schwer und selten, darum soll das Kunstwerk sie ihm vermitteln und offenbaren; darum drückt auch die im Kunstwerk erreichte und zur Erscheinung gebrachte Harmonie der Seele des anschauenden Menschen so mächtige, so unvergängliche Entzückungen ein; sie gibt seiner Sehnsucht eine Ahnung von dem Ziel seiner

eigenen Erhebung und Läuterung, von dem hohen und fernen Ideal seiner eigenen Vollkommenheit.

Der Künstler muß mit dem Dichter den Lohn der guten Kunsttat, den Beifall redlich teilen und nicht auf Kosten des Dichters den Löwenanteil an sich reißen wollen; er verdankt ja diesem in dem dichterischen Kunstwerk den Grund und Boden, auf dem er den Bau seiner schauspiel-künstlerischen Schöpfung ausbaut; mit seinen Kunstgenossen muß er ihn redlich teilen und sich nicht etwa mit Macht auf ihre Schultern schwingen und sie dann beiseite stoßen wollen, da er mit ihnen die Säulen, Balken und Klammern vorstellt, die den künstlerischen Bau zusammenhalten, daß er ein Ganzes bilde. Er muß seinen Blick unverwandt auf das Ganze richten, denn das Ganze, die Totalität des Kunstwerks ist die wahre Quelle seiner Macht. „Im Ganzen, da sitzt die Macht" — das weiß nicht blos der Friedländer Schillers, das wissen wir alle, die wir den Dienst der Kunst zur Aufgabe unsers Lebens gemacht haben. Die Kunst der dramatischen Darstellung vollendet sich erst in der Totalität aller einzelnen Charaktere des Dichterwerkes. Dies ist das letzte und höchste Ziel unsrer Kunst, in der sich jeder einzelne Darsteller als Glied eines Ganzen begreifen soll, das er nach Maßgabe der Bedeutung seiner Rolle hervorzubringen berufen ist.

Wenn alle Selbstsucht überhaupt darin besteht, daß der Mensch, anstatt sich auf das Universum zu beziehen und sich ihm anzufügen, dieses auf sich bezieht und zum Mittel für seinen Genuß herabsetzt, so beruht die Selbstsucht des darstellenden Künstlers darin, sich zum Mittelpunkt eines Werkes zu machen, anstatt sich selber diesem nur als ein Glied des gesamten Organismus unterzuordnen. Der selbstsüchtige Künstler bezieht mithin das ganze Werk nur auf sich, während der von der Idee der Kunst Durchdrungene sich unablässig auf das Werk als letzten Zweck bezieht. Die Tätigkeit des darstellenden Künstlers geht demnach stets auf die Hervorbringung eines Ganzen hin, das durch ein gemeinsames Mitwirken aller Kunstgenossen ergänzt und vervollständigt, durch das einmütige Zusammenwirken aller erst ins Leben gerufen werden kann; der Schauspieler schafft zwar einen selbständigen Ring, der aber immer andern Ringen eingefügt werden muß, um seine Bestimmung zu erfüllen. Darin liegt die Gefahr für die Ausübung seiner Kunst. Nicht allein, daß nur in der dramatischen Darstellung der Mensch seine besondere Persönlichkeit zum Instrument der Kunst macht und mit ihr als Material zur Ausführung ästhetischer Zwecke schaltet, so hat er sich auch in der Ausübung seiner Tätigkeit immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunstwerks zu begreifen, welches nicht selbstisch aus der Stellung heraustreten darf, die ihm durch den Geist des Ganzen angewiesen ist.

Man muß zuerst die Schwierigkeit dieser Aufgabe würdigen, um deren seltene Erfüllung begreiflich zu finden. Auf die Gegenwart allein gewiesen, von ihrer Anerkennung zehrend, soll der Schauspieler gleichwohl immer darauf bedacht sein, sich im Interesse eines Ganzen zu vergessen und selbst

die Augenblicke, welche sich ihm so leicht darbieten, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf Kosten des Ganzen auf sich zu lenken und seiner Kunst einen reichen Tribut zu gewinnen, vorübergehen zu lassen, um nur an der Hervorbringung einer Totalität nach Maßgabe seiner Rolle mitzuwirken. Man wird sich die Kraft echter Selbstverleugnung nicht verhehlen, welche dazu gehört, sich niemals zum Mittelpunkt zu machen, wo die dichterische Komposition dies nicht fordert. Diese Kraft kann der Künstler nur aus der Idee seiner Kunst und aus seiner Bildung schöpfen. Da der darstellende Künstler nur in ununterbrochener Verbindung mit seinen Kunstgenossen wirkt, so muß diese Gesinnung, die von der Idee erfüllt ist, ein künstlerisches Ganzes erzeugen zu helfen, einmal aufhören, nur die Meinung einzelner zu sein, sondern zum Gemeingut des Standes und namentlich derjenigen Institute werden, von denen wir die höchste künstlerische Bildung und die sittlichste Haltung zu erwarten berechtigt sind. Aller Fortschritt in der Ausübung dieser Kunst kann nur in der Entwicklung dieses Gemeingutes entstehen, kraft dessen sich die einzelnen unablässig als Organ der einen Kunstidee empfinden und begreifen, welche sie durch gemeinsame Begeisterung, Bildung und Studium zu verwirklichen berufen sind. Die einfachen, schlichten, aber gleichwohl tiefen Worte, mit denen Goethe am 7. Mai 1791 bei der Eröffnungsvorstellung des neubegründeten und unter seine ‚Oberdirektion' gestellten Weimarischen Hoftheaters in einem von ihm gedichteten und vom Schauspieler Domaratius gesprochenen Prolog das Wesen der poetisch-dramatischen Bühne charakterisierte, galten damals, gelten heute und werden für alle Zukunft ihre Geltung behalten. Sie lauten:

„Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann,
Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder
Mit jedem stimmen, alle miteinander
Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen,
So reget sich die Furcht in unsrer Brust.

— — — — — — — — — — — — —

Denn hier gilt nicht, daß einer atemlos
Dem andern heftig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinweg zu haschen.
Wir treten vor euch auf, und jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten."

Warum verlieren aber die meisten darstellenden Künstler so bald diese Kraft echter Selbstverleugnung, sich im Interesse des Ganzen zu vergessen, sich in der Ausübung ihrer Kunst immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunstwerks zu begreifen, die Totalität als das letzte und höchste Ziel ihrer Kunst festzuhalten? Sich völlig uneigennützig im Interesse des Ganzen künstlerisch und persönlich unterzuordnen, das heißt: ideelle und manchmal auch materielle Opfer zu bringen? Weil ihnen die Leitungen

gewiß nicht aller, aber leider der meisten Theater, denen ihre künstlerische und materielle Existenz anvertraut ist, in der Betätigung dieser für die Verwirklichung des echten Kunstwerks so notwendigen Eigenschaften mit gutem Beispiel nicht vorangehen. Weil die Leitungen, wenn sie die Wahl haben zwischen Kunst und Geschäft, sich häufig für das Geschäft entscheiden, auch in vielen Fällen, wo dies so unbedingt nicht nötig wäre; weil die Leitungen solche edlen Eigenschaften und Opfer zwar zumeist von den Künstlern verlangen, aber sehr selten und sehr wenig Neigung zeigen, sie selbst zu bringen, und weil die hehre Flagge der Kunst sehr häufig nur eine täuschende Marke, eine irreführende Etikette ist, hinter denen sich nicht selten ganz niedere Motive verbergen; weil diese Marken zumeist falsche Wegweiser sind, die ganz wo anders hinführen als in das gelobte Land der Kunst; weil diese, geradezu gesagt, sehr oft nur ein Deckmantel sind für ganz gewöhnliche Geldgeschäfte. Es wird mit jeder Kunst in gewissen Grenzen Handel getrieben. Das ist eine Erscheinung, die nicht aus der Welt zu schaffen ist. Aber die dramatische Kunst kommt unter allen Künsten dabei am schlechtesten weg, und der Handel mit dieser Kunst zeitigt die übelsten Folgen.

Es entgeht ferner dem Gefühl und der Einsicht der Künstler nicht, daß die vorgebliche und eingebildete Verbindung der Künste, auf welcher die heutzutage herrschende Luxus- und Ausstattungsbühne aufgebaut ist, an der die Künstler freilich wieder vielfach so starr und unablässig festhalten, nur ein höchst egoistischer Krieg der Künste und der Künstler untereinander ist, in dem jede Kunst, jeder Künstler, unbekümmert um die andern, in schädlicher Selbstsucht, den Löwenanteil des Eindrucks, des Beifalls und auch häufig des materiellen Gewinnes, zum Nachteil der andern Kunst und der andern Künstler, an sich reißen will. Diese verderbliche Schlacht wird auf dem Rücken des Dichters ausgefochten. Dieser kommt dabei am schlechtesten weg. Es kämpft der erste Schauspieler, der sehr häufig auch Regisseur ist, gegen den Dichter, den er höchst eigensüchtig und völlig ohne Rücksicht auf den Gesamteindruck streicht, verändert, das heißt: für die Bühne, eigentlich für seinen eigenen Applaus einrichtet. Er will auf Kosten des Dichters allein und selbständig wirken, aber auch auf Kosten seiner Kunstgenossen. Darum kämpft er auch gegen diese, und diese aus gleichen Gründen gegen ihn. Sie alle kämpfen gegen den Regisseur, der sie vielleicht alle unter des Dichters Hut bringen will und keine selbstsüchtigen Gelüste hat. Aber diese selbstsüchtigen Gelüste haben ganz gewiß auch der Maler, der Theatermeister, der Beleuchter, der Kostümier, ja manchmal sogar der Tapezierer, der Friseur — vom Komponisten, wenn er beigezogen werden muß, gar nicht zu sprechen: — sie alle beanspruchen den weitesten Raum, die breiteste Entfaltung, sie alle sind bestrebt, den ihnen zugewiesenen Teil am dramatischen Kunstwerk zur hervorstechendsten Wirkung zu bringen; dabei arbeiten sie meist sehr eifrig, ja hingebend und mit Aufopferung, erreichen aber nicht das, was sie erreichen wollen, weil es auf diesem Wege nicht zu erreichen ist, sondern das Gegenteil. Sie nähern sich der dichterischen

Idee des Kunstwerks nicht, sie entfernen sich von ihr und entfernen diese von sich. Sie drücken die Idee des Dichterwerkes nicht aus, sie erdrücken sie. Sie überschreien sie, überarrangieren sie, übermalen sie, überkleiden sie, übertapezieren, überfrisieren und übermusizieren sie sehr häufig — zu viel, zu viel, in allem zu viel und nur im Rechten nicht genug. Denn wo bleibt in diesem ewigen Widerstreit und Wirrwarr Zeit, Kraft, Ruhe und Besonnenheit, wie Schaffensfreude zur Pflege der höhern Schauspielkunst, um sie im einzelnen wie in der Gesamtheit auf den Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit zu bringen? So sieht die in der Theorie als unantastbar geltende Verbindung der Künste auf dem Theater in der Praxis aus. Wieviel Zeit habe ich auf diese Weise vergeuden, wieviel edle Kräfte verzetteln sehen! Wieviel gute Stücke, wieviel gut intentionierte Vorstellungen scheitern aus diesen Gründen!

Ich habe in meiner langjährigen Theaterarbeit die Erfahrung gemacht, daß die meisten jungen Männer und Mädchen, die sich der darstellenden Kunst widmen, dies aus wirklicher Liebe und Begeisterung für die Kunst tun. Es muß allerdings bei beiden Geschlechtern ein Prozentsatz in Abzug gebracht werden, bei dem es aus andern, weniger idealen Motiven geschieht. Aber von der großen Mehrzahl des jungen Nachwuchses muß der Wahrheit gemäß ausgesprochen werden, daß es durchaus gute und edle Motive sind, die sie der Kunst in die Arme führen. Aber das Theater selbst, wie es nun einmal ist, besorgt sehr bald ihre Entidealisierung. Die jungen Künstler sehen sich eine Weile dies Treiben an, und dann merken sie bald, woran sie sind. Dann sagen sie sich sehr bald: „Ich allein kann die Kunst nicht retten, ich muß sehen, wo ich bleibe.“ Dann geben sie eben ihre künstlerischen Wünsche und Sehnsuchten preis und kämpfen um ihre materielle Existenz. Dann aber lernen sie bald die Ellenbogen gebrauchen, um sich zu behaupten und vorwärts zu bringen, wollen sie nicht von den andern ‚Künsten‘ ganz und gar ins Winkelchen gestoßen werden. Die Einsicht fehlt ihnen freilich, zu erkennen, daß an diesen tief beklagenswerten, kunstwidrigen Zuständen das Ueberhandnehmen der äußerlichen Ausstattung, das ganze verhängnisvolle System der Häufung des Prunkes und des Luxus die Schuld trägt, daß auch die Leitungen der Theater durch die enormen, unerschwinglichen Ausgaben, die ihnen dieses System in fortwährend steigendem Maße auferlegt, gar nicht anders können, als den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf den geschäftlichen und finanziellen Teil ihrer Aufgabe zu legen und nicht auf den künstlerischen, und den künstlerischen eigentlich nur stets als fatale Last zu empfinden, mit der sie sich eben abzufinden haben.

Ein Abschnitt aus einem Werke, das ‚Von der Absicht des Dramas‘ betitelt ist, dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakspearebühne in München, enthält und im Verlag von Etzold & Co., München, erscheint.

Julius Caesar / von Egon Friedell

Zur Aufführung des wiener Burgtheaters

Wer war Julius Cäsar? Seine Geschichte enthält größere Wunder als die Odyssee. Die abenteuerlichen Fabeln Homers werden zu einfachen, übersichtlichen, rationalistischen Begebenheiten, wenn man sie neben die Taten und Leiden Cäsars hält. Er war der wahre Märchenheld des Altertums, nicht Achill oder Odysseus. Seine Schicksale sind unverständlich, und kein Dichter könnte sie erfinden. Sie sind unglaublich und unwahrscheinlich, weil sie vom Leben gedichtet wurden. Denn die Poeten mühen sich immer nur vergeblich damit ab, etwas Phantastisches auszudenken; ihre Anstrengungen sind jedoch erfolglos: es kommen immer nur ganz nüchterne plausible Sachen heraus, höchst verständige Konstruktionen einer ohnmächtigen Einbildungskraft. Inzwischen haben Natur und Leben längst Dinge und Ereignisse hervorgebracht, die viel unwahrscheinlicher, abenteuerlicher, romanhafter und romantischer sind.

Er beginnt als Catilinarier und endigt als König von Rom; inzwischen erobert er ein ungeheures Land, von dessen Terrainverhältnissen er so gut wie gar keine Ahnung hat; er trägt die römischen Adler nach der britannischen Insel, von der die Römer bis dahin nicht einmal gewußt hatten, ob sie wirklich existiere oder eine bloße Fiktion der Philosophen und Dichter sei; er bewegt sich mit absoluter Sicherheit mitten durch eine Anarchie, von der sich moderne Köpfe nicht einen annähernden Begriff machen können; er konstituiert die römische Weltmonarchie, ordnet die Finanzen, das Gerichtswesen, die Provinzialverwaltung, reorganisiert das Heer, entwirft die Pläne für den julianischen Kalender, die Tiberregulierung, die Kanalisation Roms, die Kodifikation der Gesetze, die Errichtung eines neuen Rathauses, einer öffentlichen Bibliothek, eines Marstempels, und schreibt die Kommentarien zum gallischen Krieg, die schriftstellerisch eines der besten lateinischen Prosawerke, schauspielerisch eines der größten literarischen Meisterstücke sind. Er ist Jurist, Strateg, Demagog, Literat, Astronom, Condottiere, Dandy, Monarch, dabei von zu Hause aus ein schwerer Epileptiker; er kann alles, weiß alles, versteht alles, hat sämtliche menschlichen und unmenschlichen Eigenschaften, hat hundert Arme, Augen und Ohren. Er geht durch eine Welt des Irrsinns und Verbrechens mit dem tiefen Fatalismus des Genies, das weiß: ich bin der Sinn der Welt, und dabei doch immer von einem leichten Ekel erfaßt, von jener sublimen Indifferenz, die gerade den Genies der Tat eigen ist, weil nur sie die tiefe Sinnlosigkeit erkannt haben, die auf dem Grunde alles Handelns schlummert. Und darum sagte er bisweilen: „Ich habe schon zu lange gelebt.“

Wer Julius Cäsar war, werden wir nie erfahren. Nicht etwa, weil seine Zeit für uns heute schon historisch, das heißt: unverständlich geworden ist. Sondern weil er ein Genie war. In Natur und Geschichte gibt es

nur ein einziges wirkliches ‚Weltwunder‘: die Vernunft, der menschliche Geist und seine märchenhaften Energien, und nur ein einziges wirkliches Paradoxon: das Genie mit seinen merkwürdigen Eigenschaften. Der geniale Mensch ist das große Absurdissimum. Er ist ein Absurdissimum wegen seiner Normalität. Er hat keine Zacken und Zinken, wie der Durchschnittsmensch, an denen man sich anhalten kann, und darum ist er so schwer zu verstehen. Er ist so, wie alle sein sollten: eine vollkommene Gleichung zwischen Zweck und Mittel, Aufgabe und Leistung. Er ist so parador, etwas zu tun, was sonst niemand tut: er erfüllt seine Bestimmung. Er ist aber noch absurd aus einem zweiten Grunde. Er ist nämlich kein Spezialist. Er ist vorhanden und kann, was die gegebenen Umstände gerade von ihm fordern. Er hat sich auf nichts Bestimmtes ‚eingestellt‘, er ist nur auf ‚Leben‘ eingestellt. Darum kann er alles und hat alle Eigenschaften.

Deshalb werden wir nie erfahren, wer Julius Cäsar war. Er war, was jedes Genie ist: ein Polyhistor des Lebens. Mehr können wir nicht aussagen. Welche Seele besaß dieses hundertköpfige Ungeheuer? Welche psychische Triebkraft bewegte diese kolossale Maschine? War er der Vorauserschauer zweier Jahrtausende, der bewußte Schöpfer der modernen Welt, den Mommsen in ihm erblickt? Oder war er nur ein grandioser Zerstörer, blos dazu bestimmt, gründlich Platz zu machen für neue Entwicklungen, wie sein neuster Historiograph, Guglielmo Ferrero, ausdrücklich behauptet, also im Grunde nur ein Aventurier unter Aventuriers, eine geniale Anpassungskraft, ein bloßer Virtuos, wie Ferrero zwar nicht ausdrücklich sagt, aber aus fast jeder Zeile durchblicken läßt? Oder war er einfach der vollkommenste Tyrann, wie die Alten ihn zu sehen liebten? Wir wissen es nicht.

So muß der Historiker sprechen. Der Dichter wird sich aber nicht damit zufrieden geben. Die ganze Welt ist für den Dichter geschaffen, um ihn zu befruchten, und durch ihn wieder die andern, und auch die ganze Weltgeschichte hat keinen andern Inhalt. Sie enthält Materialien für Dichter, Dichter der Tat oder des Worts: das ist ihr Sinn.

Drei Dichter haben bisher das Problem Julius Cäsar behandelt: Shakespeare, Mommsen und Shaw. Der Cäsar, den Mommsen konzipiert hat, ist uns heute der geläufigste, und wie er ihn hingestellt hat: als den schöpferischen Genius, den genialen Vorherwisser, das Gehirn der Antike, so steht er heute im Bewußtsein aller Gebildeten, auch jener, die niemals eine Zeile der ‚Römischen Geschichte‘ gelesen haben. Signor Ferrero will freilich die materialistischen Erzählungen über Cäsar jetzt wieder rekonstruieren: Gallien als Exerzierfeld für den Bürgerkrieg, die ganze Expedition nach dem Westen ein verzweifelter letzter Coup, um sich zu rangieren, und so weiter. Aber selbst wenn er Recht hätte (was wohl schwer festzustellen ist), würde sein Buch über Julius Cäsar ein schlechtes Buch sein;

denn es kann uns heute ziemlich gleichgiltig sein, was vor zweitausend Jahren passiert ist; es kann uns aber nicht gleichgiltig sein, was mit dem Julius Cäsar geschieht, der heute noch lebt und der jetzt wieder die ganze Poesie verlieren soll, die ein großer Künstler — wenn man will: in ihn hineingetragen hat. Was man nach dem kurzatmig und schwunglos geschriebenen Buch Ferreros schließlich in der Hand behält, wäre bestenfalls ein genialer Probierer. Es gibt aber in der ganzen Weltgeschichte keinen Fall, der uns zeigen könnte, daß Probiererei welthistorische Folgen gehabt hat. Ein Probierer war Columbus: er fuhr in einer bestimmten Richtung los, probeweise, und fand Amerika, er probierte an einem Ei so lang herum, bis es stand, und beide Erfolge beweisen gleich viel für seine Genialität. Aber auf dem Gebiet des Geistes, wo es sich um zerebrale Dinge, um Vorauswissen handelt, gibt es keine Probierereien mit dauerndem Erfolg, und um sich vorzustellen, daß Cäsar durch tausend komplizierte Zufälligkeiten seine Ziele erreicht hat, dazu gehört mehr Ideologie und Phantasterei als zu der einfachen Annahme, daß er ein Genie des Kombinierens war.

Was Shaw betrifft, so hätte er wohl seinen Cäsar niemals ohne Mommsen schreiben können, aber er hat uns doch den Menschen im Genie durch eine Reihe neuer Züge auf wundervolle Weise nahegebracht. Daß das Genie nichts ist als der menschlichste Mensch, wird durch den Shawschen Cäsar sehr ins Licht gerückt. Sein Cäsar ist nicht etwa imposant durch die Riesenhaftigkeit seiner Dimensionen, sondern durch die Wohlproportioniertheit seiner Dimensionen, die außer ihm niemand hat. Und niemals hat Shaw die Ironie poetischer verkörpert als hier: in der Ironie des Genies, das die Welt durchschaut. »Tout comprendre c'est tout mépriser« korrigiert einmal Nietzsche; etwas von diesem ‚mépris' für alles hat dieser Julius Cäsar, aber dies macht ihn nicht etwa zum Menschenfeind, sondern gibt ihm einen Zug von unbeschreiblicher Liebenswürdigkeit. Vor ihm nivelliert sich die Menschheit, und so ist er gewissermaßen ein Christ: „vom andern Ende her".

Shakespeare hatte nun freilich keinen Mommsen, aber er hatte den vorzüglichen Plutarch. Die alten Schriftsteller werden seit vielen Jahrhunderten dazu benützt, um die neuen totzuschlagen; aber in der Kunst, zugleich kompliziert und naiv, lebendig und einfach zu sein, waren sie uns wahrscheinlich über. Wenn das Wort ‚klassisch' einen vernünftigen Sinn hat, so paßt es jedenfalls am ehesten auf einen so vornehm diskreten Autor wie Plutarch. Dabei ist sein Instinkt für das psychologisch Interessante wiederum ganz erstaunlich modern. Bekanntlich hat ihn denn auch Shakespeare wörtlich abgeschrieben. Manche bedauern, daß dadurch ein häßlicher Fleck auf den großen Dichter fällt. Andre sind toleranter und sagen: Ein Shakespeare durfte sich dies erlauben! Beiden ist jedoch zu erwidern: wenn man von Shakespeare nichts andres wüßte als dies, so würde dies allein ihn schon als echten Dichter kennzeichnen. Es ist wahr:

große Dichter sind oft originell, aber immer nur, wenn sie müssen. Sie haben nie den Willen zur Originalität: den haben die Literaten. Der Dichter ist ein Mensch, der sieht und sehen kann, weiter nichts. Und er freut sich, wenn er einmal ganz ohne Einschränkung seinem eigentlichen Beruf obliegen kann: dem des Abschreibens. Wenn Shakespeare den Plutarch abschrieb, so tat er es nicht, obgleich er ein Dichter war, sondern weil er ein Dichter war. Die Halbgenies, die Talente, die Spezialisten suchen sich und überall nur sich. Sie erblicken in allem: in Gott, Natur, Menschen, Ereignissen, Büchern nur eine Gelegenheit, sich in Szene zu setzen. Das Genie hat eine leidenschaftliche Liebe zum Guten, Wertvollen; es sucht nichts als dieses. Hat schon ein andrer die Wahrheit, zum Beispiel Plutarch, wozu sich auch nur um einen Schritt von ihm entfernen? Was könnte dabei herauskommen? Es besteht die Gefahr, eine Wahrheit, die minder groß und wahr wäre, an die Stelle der alten zu setzen, und diese Gefahr fürchtet das Genie mehr als den Verlust seiner ‚Originalität'. Lieber schreibt es ab. Lieber ist es ein ‚Plagiator'.

Was Shakespeare vor allem aus Plutarch herausgeholt hat, ist die poetische Stimmung, die in diesen wunderschönen Anekdotensammlungen begraben lag. Insofern kann man wohl sagen, daß er die ganze Zeit wieder lebendig gemacht hat: als poetische Vision. Keineswegs aber in dem Sinn, daß er eine naturgetreue römische Historie geliefert hat. Das bis zum Ueberdruß zitierte Wort Goethes von den Römern Shakespeares, die lauter ‚eingefleischte Engländer' seien, trifft daher im negativen Sinne völlig zu: sie sind keine Römer. Im positiven Sinne jedoch nicht so ganz, denn Shakespeare war in der Tat bemüht, historische Römer zu schildern, nur wurden es nicht die historischen, sondern eben nur Römer, wie man sie sich zur Zeit Shakespeares vorstellte: ‚klassische', ‚antike'. Vielleicht hat es aber überhaupt niemals klassische Römer gegeben, und jene starren Bildsäulenmenschen, die man sich darunter vorstellt, waren vielleicht schon ein frommer Wunsch der Spätrömer selber, geboren aus dem Pessimismus des sinkenden Epigonen. Bestimmtes läßt sich nicht mehr entscheiden. Eines jedoch steht fest, daß nämlich die Römer zur Zeit Cäsars nichts Römisches im traditionellen Sinne mehr an sich hatten. Im Gegenteil, sie waren vermutlich viel ‚moderner' als wir selber: undisziplinierter, unübersichtlicher, neurasthenischer. Man kann daher sagen, daß Shakespeares ‚Julius Cäsar' eine doppelte Historie ist, eine historische Historie.

Im Burgtheater wird alles versucht, um dieser Historie ihre Lebendigkeit und ihre poetische Grundstimmung zu erhalten. Das beste ist die Forumszene. Durch einen ebenso glücklichen wie einfachen Gedanken wird das Problem in einer Weise gelöst, die für die Phantasie des modernen Theaterbesuchers eine Menge von störenden Atavismen entfernt. Die Bühne liegt um etwa einen Meter tiefer als die Rampe, so daß man von der Volksmenge nur die Oberkörper agieren sieht. Dadurch, daß hier dem Auge weniger gegeben

wird als sonst, wird der Einbildungskraft mehr gegeben. Ein ähnlicher Gedanke liegt auch der Inszenierung der Schlachtenbilder zu Grunde. Man sieht die Krieger immer nur stückweise, wie sie einen Hügel hinunterkämpfen, dabei von Staubwolken verdeckt. In dieser Richtung liegt zweifellos die Entwicklung der modernen Theaterregie. Endlich beginnt man zu erkennen, daß die Phantasie auch des nüchternsten Zuschauers immer noch ein prunkvollerer Regisseur ist als alle Theatermeister der Welt. Es handelt sich nur darum, die Zuschauerphantasie in eine bestimmte Richtung zu zwingen; das andre macht sie dann schon von selber.

Der Cäsar ist gewiß nicht die Figur, die Shakespeare am meisten interessiert hat, aber gar so kurz, wie viele behaupten, ist er doch auch nicht weggekommen. So sagt zum Beispiel Oechelhäuser in seinen vorzüglichen ‚Einführungen in Shakespeares Bühnendramen', die speziell für Schauspieler geschrieben sind, der Darsteller müsse die Charakteristik Cäsars außerhalb des Dramas in der Geschichte suchen, und er führt einige Züge an, durch die Shakespeare diese Figur von der Größe des historischen Vorbilds entfernt haben soll: seine Ueberhebung, seinen Aberglauben, sein schroffes Benehmen gegen Metellus im Senat, den er eben vorher im Hause noch so kordial behandelt hat. Was dies letzte angeht, so glaube ich, daß gerade das Umgekehrte klein wäre, denn Persönliches von Beruflichem, Subjektives von Objektivem trennen zu können, ist die erste Grundlage einer bedeutenden Natur. Darum nennt man ja geniale Menschen so oft herzlos, weil sie frei sind von der Ammensentimentalität der übrigen Menschen und ihre Liebe zur Sache allemal zärtlicher ist als ihre Liebe zur Person. Und auch der Aberglaube ist durchaus keine ungeniale Eigenschaft. Der konsequente Rationalismus ist nur etwas für mittlere Köpfe, er steht freilich höher als die kritiklose Dummheit, aber es gibt eine Höhe der Intelligenz, auf der er nicht mehr bestehen kann. Wenn die Vernunft einen gewissen mittlern Breitegrad überschritten hat, so erkennt sie ihre eigene Sinnlosigkeit; sie erkennt die Undeutbarkeit und Unberechenbarkeit des Daseins, und hier ist der Punkt, wo sie wieder zur Mystik zurückkehrt. Und was schließlich die Ueberhebung angeht, so kann man das tiefe Bewußtsein, das jedes Genie von sich selbst und seiner Bedeutung hat, gar nicht schöner und überzeugender schildern, als es Shakespeare getan hat. Cäsar ist ganz Cäsar, Weltauge, Weltgehirn, ‚Nordstern'. Vom Menschen Cäsar erfahren wir durch Shaw mehr, aber die geniale Kräfte-Akkumulation, die ungeheure geistige Energie, die er verkörpert, und die ihn notwendig zu dem machen mußte, was er wurde, die spüren wir auch bei Shakespeare. Sie ging auch bei Herrn Devrient nicht verloren. Er hat etwas Standbildartiges in Miene und Geberde, und indem er den Menschen, der sich hinter dieser Statue des Willens zur Macht verbirgt, nur von fernher erkennen läßt, sichert er ihm die Glaubhaftigkeit.

Daß Shakespeare den Brutus zum eigentlichen Helden des Dramas machte, mag zum Teil an Plutarch liegen, zum Teil liegt es auch in der

Natur der Sache. Denn wenn auch Cäsar die größere Figur ist: die tragischere ist Brutus. Cäsar hat keinen Konflikt, kaum eine Katastrophe; er wächst organisch von einem Zweck zum andern, selbstverständlich, vegetativ, wie ein Naturprodukt; er hat die Entwicklungsgeschichte des Genies, in der es keine eigentlichen Konflikte und Tragödien gibt. Dagegen Brutus ist eine gespaltene Natur, erfüllt von Forderungen und Idealen, die längst nicht mehr zeitgemäß sind, nach innen gekehrt, ohne eigentlichen Zusammenhang mit dem Leben und doch von einem unbezwinglichen Drang getrieben, in diesem Leben zu wirken. Er war ein Ideolog im guten und im schlechten Sinn. Im guten: denn er war der einzige, der sich nur von der republikanischen Idee leiten ließ, ohne irgend welche persönliche Rücksichten, ja selbst gegen solche; im schlechten: denn er hatte nicht den geringsten Blick für politische und historische Notwendigkeit und handelte, genau genommen, aus literarischen Motiven. Für den Neffen und Schwiegersohn des Cato, für den vielbelesenen Redner und Philosophen, der am Tage vor der Schlacht bei Pharsalus Polybius exzerpiert, war die Ermordung Cäsars ein logisches Postulat. Der Menschenkenner Cassius wußte, wie er einen solchen Mann zu nehmen hatte: eben mit einem literarischen Argument. Weil einmal ein Brutus Rom von der Königsherrschaft befreit hatte, mußte auch jetzt wieder ein Brutus die Freiheit retten. Im Grunde ist er bei all seinem teils echten, teils anempfundenen Lakonismus und all seiner kriegerischen Tüchtigkeit ein reiner Spiritualist. Herr Reimers brachte die Heldenfigur imposant zum Vorschein; aber die wichtigere Hälfte, den Spiritualisten, hat er völlig unterschlagen. Absolut vollkommen war dagegen Herr Kainz als Marc Anton. Dieser Künstler ist Schauspieler und nichts als Schauspieler, und hier, wo er einen Schauspieler zu spielen hat, stimmt die Rechnung aufs genaueste. Daß seine Leichenrede ein rhetorisches Meisterstück war, ist selbstverständlich; was sie aber erst zum wirklichen Meisterstück macht, ist der Anschein vollkommener Mühelosigkeit, den sie hat. Diese Selbstverständlichkeit der Technik hat von allen ‚Rhetorikern' der Bühne nur Kainz, und deshalb ist er eine Klasse für sich.

Die meisten Darsteller der übrigen Rollen machten sich ihre Sache so leicht, wie es eben allgemein üblich ist. Sie sprachen ihre Rollen mit passenden Geberden. Was man auch aus einer ganz kleinen Rolle machen kann, zeigten Herr Hartmann als Casca und Herr Thimig als der Poet Cinna. Diese beiden hatten ihre Rollen wirklich zuendegedichtet. Darauf allein kommt es an, und nicht auf die Größe der Rolle. Was der Dramatiker gibt, ist immer nur ein Brouillon von einem Menschen, eine Art Proposition. „Wie wäre es", scheint der Dichter zu sagen, „wenn man einmal einen solchen Menschen, wie ich ihn hier angedeutet habe, wirklich dichtete?" Alle Kunst ist Dichtkunst, auch die des Schauspielers. Die Skizze, die der Dichter hingeworfen hat, muß der Schauspieler zu Ende denken, und dazu gehört schöpferische Intelligenz. Es gibt keine Kunst ohne hochgespannte Zerebraltätigkeit.

Wege zum Drama / von Julius Bab (Fortsetzung)

Ueber die erste Stufe der dramatischen Unzulänglichkeit: Den Mangel eines einheitlichen suggestionsfähigen Sprachstils, der im Fall Bodman festzustellen war, erhebt sich in seinem neusten dramatischen Werk der Schriftsteller Ernst Hardt. Ernst Hardt ist kein Neuling auf dem Gebiet des Dramas; er begann zur Zeit des eben absterbenden Naturalismus und wurde vor fast zehn Jahren noch von der Freien Bühne mit einem Stück (‚Tote Zeit') im Stil des realistisch verstandenen Ibsen gespielt. Er geriet dann in die Wellen der neuromantischen Dramatik und edierte vor zwei Jahren eine ‚Ninon', von deren Stillosigkeit und innerer Hohlheit ich an dieser Stelle seiner Zeit betrübten Bericht gegeben habe. An diesem Werklein gemessen, stellt Hardts neues Drama ‚Tantris der Narr' (im Inselverlag erschienen) einen zweifellos großen Fortschritt dar, freilich, wie es mir scheinen will, mehr einen Fortschritt des Geschmacks und des Fleißes als des eigentlich schöpferischen Könnens.

Hardt dramatisiert eine der ergreifendsten Episoden der Tristansage. Tristan der Ungetreue, der Gatte Isolde Weißhands, der doch von Sehnsucht nach seiner blonden Geliebten Verzehrte, kehrt als Narr zurück. Entstellt, verkleidet, weilt er an Markes Hof, gibt sein tiefstes, wehestes Gefühl in wilden giftigen Spässen vor König und Königin zu Gehör, und sie, Isolde die Blonde, erkennt ihn nicht. Hardt hat für seine frühritterliche Welt mit sehr viel mehr Talent als Bodman einen gehobenen, von pathetisch dunkelfarbigen Bildern durchgefärbten Sprachstil gefunden, hat mit sehr viel mehr Geschmack und Sorgfalt als in seiner ‚Ninon' Entgleisungen in den banal-sentimentalen Gesellschaftsjargon unsrer Tage vermieden. Im nächsten Sinne des Wortes tritt auf dieser Stufe die dramatische Illusion schon ein. Hardts einheitlich gehobene Sprache weiß uns eine Weile fühlen zu lassen mit Gestalten, deren Tracht und Haltung, wie er allzu preziös sagt, „der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Chor des naumburger Doms" entspricht. Nur daß diese Durchstilisierung doch mehr als gebildete Literatenarbeit denn als künstlerische Tat erscheint: Hardts Sprache ist bei jedem stärkern Schritt ganz von literarischen Vorbildern, von Hofmannsthal und Vollmoeller vor allen, geleitet. Vollmoeller erscheint mit seinem szenischen Balladenstil neben Hardt noch geradezu als lyrischer Autochthone. Ein paar wirklich schöne, über das große Buch dünn verstreute Zeilen ausgenommen, fließt die Poesie dieses Tristandramas mit einer völlig erlernt scheinenden Leichtigkeit hin: das blutvolle Emporringen einer vom Erlebnis momentan erzeugten einmaleinzigen Form spricht nirgends aus diesen Worten. Diese Zartheiten sind erlernt und auch diese barock schwelgerischen Brünstigkeiten, die zuweilen die gewollte Keuschheit der Gestalten überfluten und (sehr anders als die schlichtadeligen Sinnlichkeiten des Epos) peinlich wirken, weil sie nicht

von der dichterischen Situation, sondern von der literarischen Mode erzeugt scheinen. Im wesentlichen vermögen Hardts Worte nur zu sagen, was Hofmannsthals Worte schon gesagt haben: kein eigener Wille drängt in ihnen ans Licht. Und dieser Mangel eines großgerichteten schöpferisch-eigenen Willens, dies bloße Getragensein vom Nachfühlen schon geformter Kunst nimmt auch dem ganzen Drama im letzten Sinne Kraft und Wert. Wohl wiegt die gewiß ehrlich und stark nachempfundene Macht der großen Fabel uns in den einzelnen, geschickt geordneten Szenenbildern in ihre Stimmung ein: aber am Ende haben wir keinen neuen Eindruck, der bleibt. Wo ist die besondere Lebensvision, das Weltgefühl, die ‚Idee', auf deren Ausdruck diese fünf Akte hinsteuern? Erst im dritten Akt kommt Herr Tristan, und er geht im fünften — aber der Stoff könnte ebenso gut in einen einzigen Akt zusammengezogen, wie durch Aufnahme weiterer Züge der Sage über zehn Akte gestreckt sein. Es ist kein geistiges Ziel da, das Grenzen setzt, Schranken auferlegt; kein eigenes Erlebnis steht dahinter, das in dieser Tristansage um Ausdruck ringt. Was Hardt erfuhr und erfahren lassen kann, ist im Grunde nur die Erschütterung durch die Sage selbst, eine nachempfindende Ergriffenheit durch diese Fabel, die in so einziger Weise das Wesen einer bis zur Selbstvernichtung gespannten Liebe, einer den Träger zermalmenden Leidenschaft ausdrückt. Hardt arrangiert diese Fabel geschmackvoll und geschickt im Szenischen; aber was er mit allen Mitteln des Theaters bietet, ist schließlich doch weniger, als was die Lektüre der Sage (in Bédiers köstlicher Nacherzählung etwa) uns unmittelbar gibt. Diese Theatralisierung bleibt Selbstzweck, Spiel, bleibt Kunst aus zweiter Hand, blaß und gefällig. Es fehlt der Anhauch einer innern Notwendigkeit: es ist „de la littérature“. (Fortsetzung folgt)

Rampenlichter / von Adolf Grabowsky

Nach dem Theater muß man es halten wie nach einer Liebesnacht. Man darf sich der Empfindungen, die man hatte, nicht schämen.

Was soll der Dramatiker? — Menschen aufeinander hetzen, daß sich Seelen entblößen. Wer die Hetzpeitsche nicht hat, gehe hinters Theater.

Prostitution ist das Fehlen des Elementarischen. Jede Handlung kann groß und jede kann Prostitution sein. Man erkennt das am besten am Schauspieler. Der Komödiant gibt sich dem Publikum hin, der geborene Schauspieler zwingt das Publikum, sich hinzugeben. Deshalb sind auch nur zwei Arten von Menschen unter den Schauspielern: die wundervollen und die undiskutierbaren.

Die Komik liegt in den Kontrasten, die Tragik in den Nuancen. Man siehts aber meistens umgekehrt.

Unmoralisch ist in der Kunst nur das Ueberflüssige. Mache die Nutzanwendung auf Wert und Stellung einer Zensur.

Dies ist das große Geheimnis alles Lebendigseins: immer mit klopfendem Herzen vor dem Vorhang sitzen.

Intimes Konzert / von Gustaf Kauder

Als die Blonde in den Salon eintrat, ersah sie mit dem ersten Blick den Unangenehmen. — Das war nun das dritte Mal in einer Woche, daß sie mit ihm zusammentraf. Sie fühlte sich fast absichtlich verfolgt und ahnte, daß es heute ausgekämpft werden mußte. —

Sie bot ihren ganzen Stolz auf, um ihn vollständig zu übersehen. Sie ging auf die Hausfrau zu, grüßte, sprach im Kreise mit, in unbeirrter Ruhe. Sie schüttelte Hände und lächelte, wie alle lächelten.

Am Klavier stand eine Sängerin, umringt von Bittenden. Sie hörte rufen: „Ich liebe dich — ich liebe dich!" Die Sängerin blätterte in Notenheften und sah mit dunkeln unleserlichen Augen durch den Raum. Dann sang sie:

> Du mein Gedanke, du mein Sein und Werden,
> Du meines Herzens einz'ge Seligkeit,
> Ich liebe dich wie nichts auf dieser Erden,
> Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit.

Ihre Stimme war feierlich und brünstig zugleich. Ihre Stimme war ohne Scham, jauchzte Sünden und Schmerzen, und warf Strahlen springenden Blutes empor. Ihre Pose aber war unbewegt und deutlich bewußt, mit diesem Lied berühmt zu sein.

Die Leute fieberten davon und waren erregt, man bestürmte sie um Wiederholung mit unbeherrschten Gesten und stürzenden Worten. Reglos schien sie zu widerstreben, aus unleserlichen Augen blickend.

Die Blonde lehnte sich gelangweilt, gereizt in den Stuhl zurück und wartete. Die Sängerin machte sie nervös. Deren Leidenschaftlichkeit glühte aus verbotenen Abenteuern, aus lasterhaften Erfahrungen, und die anmaßende Haltung schien frech geheuchelt.

Ueberdies starrte sie der Unangenehme an. Er stand im Dunkeln und starrte sie an, mit unvorsichtigen, unzerbrechlichen Blicken. Alles an ihm war überdeutlich, übertrieben, interessant gemacht, unterstrichen, unangenehm wie seine Art zu kokettieren. — Sie furchte die Stirn und sah ihn abweisend an.

Er nahm ganz erschrocken die Hände aus den Taschen, seine Schultern sanken herab, er neigte sich unter dem Vorwurf ihres Blickes. Sein Gesicht war demütig wie vor einer Fürstin.

Sie sah rasch zur Seite und wurde ein wenig rot vor so viel ungewollt beteuertem Respekt. Es machte sie fast lachen. Aber er verehrte sie, gewiß, er verehrte sie, und er war der einzige in diesem Augenblick, der nur sie bewunderte.

Man zischte zur Ruhe, die Sängerin begann wieder.

Unbeteiligt strich die Blonde ihre Röcke zurecht, daß die Knie hervortraten, und ließ den Blick — wie in Zerstreutheit — rund um das Zimmer

gleiten. Als ihre Augen im Vorbeikommen wieder auf ihm hafteten — streckte er ihr die Zunge heraus.

Sie fuhr zusammen, über und über rot, geschüttelt von Empörung über so hinterhältige Gemeinheit. Sie wollte nichts bemerkt haben und zwang den Blick an die Decke. Alles an ihr zitterte.

Heißatmig kamen die Klänge daher, alles verdunkelnd, alle verwirrend: Du mein Gedanke, du mein Sein und Werden. —

O diese feige Ueberlistung! Aber wohlan, sie hatte sich fangen lassen — das wollte sie ihm vergelten! Beleidigt sein und nicht mehr hinsehen? Das hätte ihm einen Sieg, einen schimpflichen Sieg, aber doch einen Sieg gelassen. Sie hätte dann furchtsam den Kampf abgebrochen, als er sich listiger erwies. Freilich, Blicke wollte sie bestehen, Grimassen jedoch waren nicht verabredet. Das war Ausbeutung, unsaubere Uebervorteilung. Mon dieu, nun sollte er sie kennen lernen, daß sie dies nicht brauchte. Sie wollte ihn nur ansehen, nur ansehen — wie sie viele schon angesehen, die dann zerschellt hinter ihr lagen — und aus ihrem Blick sollte er das verächtlichste Wort sprechen hören. Sie wollte ihn mit einem Wort ansehen, das ihn niederschlug, das ihn abtat, mit ihrem sprechendsten Blick — den Feigling — den feigen Feigling!

— Aber zuvor wollte sie doch schielen, ob er vorbereitet sei, den Ueberfall abzuwehren. Sie senkte die Lider tief und drehte die Augen in die äußersten Winkel.

Er sah sie nicht mehr an. Ganz unbekümmert hatte er ein seidenes Tuch gezogen, faßte es an zwei Zipfeln und rollte es in der Luft zusammen. Dann schlang er langsam, mit spitzigen Fingern, drei Knoten hinein, zog fest an den Enden — und das Tuch löste sich!

Sie verstand es nicht. Wie machte er das? — Scharf sah sie ihm auf die Finger. Er machte drei Knoten in das Tuch, zog stark an den Enden — und sie lösten sich, streckten sich, liefen ihm durch die Hände! Wie machte er das? —

Du meines Herzens einz'ge Seligkeit!

Nach wem rief die da vorn? Sandte flehende Schreie ins Schattenland der Verlorenen, und krampfte ihre schamlos verlangende Stimme in die Herzen Erbebender. Ach, es war unerträglich, Beklommenheit, Angst und Ohnmacht erweckend. Wer sollte da aufmerken — wer sollte da aufmerken, wie er die Knoten löste?

Ich liebe dich, wie nichts auf dieser Erde —

— da schlug sein Blick dröhnend gegen ihre Stirn, stand eisern fest zwischen ihren Augen und preßte in gewalttätigen Schmerzen ihre Gedanken. Es war ein furchtbarer Ueberfall. Betäubt, gelähmt starrte sie ihn an, mit entseelten Pupillen, in sausender Angst, ein fürchterliches Schicksal erwartend wie ein fliegendes Messer. Wenn sie nur das Wort gewußt hätte, mit dem sie ihn anblicken wollte, das herrisch tödliche Wort — mein Himmel, nur schnell das Wort, das Wort — — sie öffnete den Mund —

— — — da fiel ihr das Wort von den Lippen und glitt in den Ausschnitt ihres Kleides.

Zu Tode erschrocken erwartete sie, was geschehen sollte. Sie fühlte unter Qualen seine Augen näher — und näher kommen — bis sie sich an ihrem Gesicht festsaugten.

Das dauerte Bruchteile einer Sekunde, oder Ewigkeiten, sie wußte nicht wie lang. Dann spürte sie mit neuem Entsetzen, daß seine Augen herabglitten, über den Mund, über den Hals herunterstrichen nach dem Ausschnitt ihres Kleides.

Seine Augen suchten das Wort! Unfühlbar glitten sie herab, tasteten am Kleiderrand. Was tun, was tun? Wenn sie sich bewegen könnte, die Hand heben, schreien, stoßen! Aber man ist ja wehrlos gegen Augen — wehrlos gegen Augen —

Was ist das, großer Gott, was ist das! Seine Augen laufen um das Kleid und streifen es langsam über ihre Schultern. Strich um Strich zerren sie es herunter, laufen über die Haut und suchen das Wort, das sich verbirgt —

Vor allen Leuten, vor allen Leuten! Das überlebt sie nicht, sie stirbt, ach, sie stirbt! Ist er denn toll, verrückt, sie vor aller Welt mit den Augen zu entkleiden? Merkt es denn niemand? Warum helfen sie nicht, warum kommen sie nicht herbei, sie vor diesem Wahnsinnigen zu retten! Alle sitzen dort und starren nach der Sängerin, während hier Unerhörtes geschieht!

Das Kleid löst sich, sinkt herab. Das Wort gleitet tiefer. Sie ist schon fast nackt, und kein Ende dieser Qual! Sie preßt die Hände an den Leib, um das Kleid zu halten, sie macht sich ganz schmal, ganz schmal und unsichtbar. Sich bewegen können, sich verbergen können, davonlaufen — ach, davonlaufen!

Nun ist es aus! Warum schreit niemand, warum ruft niemand, alle müssen es ja sehen! Ach, die Welt ist ausgestorben und leer. Sie selbst ist erschöpft, vernichtet, schutzlos allein mit ihm, widerstandslos und nackt. Ihr Kleid hängt von den Hüften herab, und im Schoß liegt das Wort, darauf seine Augen brennen. Warum nimmt er es nicht, um der Barmherzigkeit willen, warum erlöst er sie nicht!

Tausend rasende Gefühle donnern durch ihren Leib, während tausend rasende Bitten aus ihren erstarrten Augen gellen:

Nimm mich, nimm mich, töte mich — und ende!

Da fassen seine Augen das Wort — und gleich hält er es in der Hand. Wickelt es mit zärtlichen, vorsichtigen Fingern in das Tuch und macht langsam drei Knoten hinein. Dann faßt er die beiden Zipfel — —

Eine Brandung verstummt, und die Töne strömen auf: Ich liebe dich — ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit!

Da zieht er stark an den Enden, die Knoten lösen sich, laufen ihm durch die Hände — — — — — — — —

— und alles ist verschwunden. Etwas bricht klirrend und fällt ab von

ihr. Ein prasselnder Applaus springt auf, schüttelt das Zimmer und macht den Boden schwanken. Eine grenzenlose Verwirrung siedet hoch und birst in schnellende Schreie.

Sie taumelt empor aus dem Wahn in die wiedererstandene Welt und sieht ihn, wie er mit befriedigtem Gesicht das Tuch in die Manschette steckt und zur Hausfrau tritt.

„Welch ein Genuß!“ kommt die ihm entgegen und schüttelt ihm glücklich lachend die Hand. „Welch ein Entzücken! Ist es nicht, als ob das Unerlaubte wahr würde und zu seinem süßen Rechte käme?“

„Ach ja!“ erwidert er und lächelt dunkel, „das Wort ist Fleisch geworden und wohnet unter uns!“ — — Dann läßt er sich verabschieden.

Kasperletheater

Kaiser Karls Geisel

In einem Brief an den Berliner Lokalanzeiger teilt Hermann Sudermann mit, daß den Hintergrund seines neusten Dramas, das er ‚Die Karlstöchter‘ nennen will, die Epoche Karls des Großen bilden wird, ganz wie bei ‚Kaiser Karls Geisel‘ von Gerhart Hauptmann. Seltsame Ideenassoziation! Denn wie uns unser Adolar-Mitarbeiter versichert, haben noch verschiedene andre deutsche Dichter gerade dieses Milieu für ihr nächstes Bühnenstück ausersehen. Die Herren haben sich auch ohne weiteres bereit finden lassen, uns mitzuteilen, wie sie den Stoff anzufassen gedenken.

Hugo von Hofmannsthal

Stille Bilder stiegen an meinem Schreibtisch auf (einem Meisterwerk des Cinquecento), während das Purpurlicht der byzantinischen Lampe die schwarzen Schatten der Dämmerung durchfraß. Eben bemüht, mit zartem Winken einen Helden des Sophokles oder Euripides aus dem Grabe zu locken, merke ich, wie in meinem Geist plötzlich ein Vorhang zurückweht. Der Stil der Bilder, die ich sehe, verändert sich. Ich bin auf einmal am Anfang des Mittelalters. In einer Truhe — dunkles Birkenholz mit mattsilbernen Beschlägen; eine purpursammetne Decke überschmeichelt sie in weichen Falten — entdeckt dann meine sorgsame Hand das Manuskript des Mönches Caribert, Seelsorgers Karls des Großen, der als Poet die Merkmale seiner Zeit in einem Drama festhielt. Wie dieses Drama heißt, weiß ich noch nicht. Noch schwelge ich, seit drei Monaten, in der Kultur und der triefenden Buntheit dieser alten Schriftzeichen, in der schmeichlerischen Glätte dieses Schweinsledereinbands. An ihn schließen sich, innerhalb des Buches, behaglich knisternde Pergamentblätter. Der Insel-Verlag könnte das nicht besser machen lassen. Später, viel später, werde ich meine Umarbeitung dieses Dramas, das ich noch nicht kenne, mit weinroter Tinte auf marmorfarbenes Büttenpapier malen. Es wird köstlich sein.

Frank Wedekind

Meine Schilderung der Zeit Karls des Großen gibt naturgemäß ein neues Sittlichkeitsproblem, aus dem sich eine direkte Konsequenz für die Moral der Gegenwart ziehen ließe, was die Propheten dieser Tage natürlich unterlassen werden. Das Stück heißt: ‚Tralala'. Diesem Titel entsprechend schildere ich die Liebe eines überreifen Mannes zu einem kleinen Mädchen (das sich noch außerhalb des von der rückständigen Staatsanwaltschaft für Herzensbeziehungen freigegebenen Alters befindet) als das einzig Wahre. Der von mir panegyrisch gepriesene Held ist der Feldherr Karls des Großen, der Rückenmärker Graf Sternberg; seine Liebste ist die Tochter des Wendenfürsten — nicht Wendlafürsten — Wonda, Frieda Wonda, dreizehn Jahre alt, aber ‚oho', nicht ‚etepetete'. Wenn das Publikum diese Sache wieder als einen Witz nimmt, so ist ihm nicht zu helfen.

Felix Philippi

Wenngleich mein Stück den doch sicher durchaus diskreten und ablenkenden Titel ‚Die Kamarilla' führt, so habe ich seine Vorgänge doch, um jeder Mißdeutung vorzubeugen, in die Zeit Kaiser Karls des Großen zurückversetzt. Die Helden sind Fürst ~~Philipp zu Uhudorf und Weichenwald~~ und sein Freund Graf Kunibert der Süße, die um den Kaiser den Ring ihrer Einflüsse gezogen haben, den niemand durchbrechen kann. Dem Gange meiner Phantasie freie Bahn lassend, gliedere ich nun diesen Motiven ein neues, höchst spannendes an. Kuniberts Gattin, sich von diesem vernachlässigt wähnend, beruft den Barden Maximilian nach ihrem Schloß an der Elbe und klärt ihn über das Treiben der zwei Freunde auf. Der Barde Maximilian gewinnt das Ohr des Kaisers, überzeugt diesen davon, daß die Gesinnungen seiner Günstlinge durchaus nicht so klar wie Gold, nicht einmal so klar wie Bernstein sind, setzt ihre Verbannung durch und wird zum Dank für sein offenes Wort mit sämtlichen freigewordenen Orden und Ehrenzeichen belohnt. Schon der von mir gewählte Schluß meines Stücks dürfte Ihnen beweisen, daß mein Drama sich an die Wirklichkeit durchaus nicht anschließt, sondern Hypothesen aufstellt, die sich in Deutschland niemals in Geschehnisse umsetzen dürften.

Donat Herrnfeld

Sehr geehrter Herr Doktor! Ich schwöre Ihnen, so wahr ich lebe und gesund bin, daß ich und mein Bruder Anton uns bereits seit längerer Zeit um einem Werke bemühen, welches zur Zeit Kaiser Karls des Großen, sogar zur Zeit Kaiser Karls des Größten spielt — sterben will ich, wenn es nicht wahr ist! — und nach seiner Vollendung seinen Triumphzug über die ganze bewohnte Erde antreten wird. Ich habe die Ehre, in dieser Jubel- und Triumphdichtung den Hofbankier des Kaisers, Nathan Kalbsbraten aus Czernowitz, zu verkörperlichen. Mein Bruder gibt sich die Ehre, zu sein der Befehlshaber der böhmischen Bundestruppen, Wenzel Pospischill aus Ricau. Ich hoffe, sehr geehrter Herr Doktor, daß unser epochales Dichterwerk auch Ihren bescheidenen Ansprüchen genügen wird. Den Herren Kollegen aber, die uns unser Thema wegschnappen wollen, denen soll nur das angehen, was ich ihnen wünsch'!

Rundschau

Auch ein Kritiker

Gemeint ist Herr Paul Goldmann. Der Mann trägt dazu bei, daß die deutsche Bühne zurückgeht: indem er in einem Weltblatt wie der wiener Neuen Freien Presse systematisch die Künstler schmäht und die Macher feiert. Sobald er sich zwei Dutzend solcher ‚polemischen Aufsätze' abgerungen hat, sammelt er sie und gibt ihnen befriedigt den Titel: ‚Vom Rückgang der deutschen Bühne'. Man denke sich eine Mischung von Philipp Stein und Conrad Alberti: im zähesten Dickhäuter die hämischste Zerstörungslust. Da muß von Zeit zu Zeit Einhalt geboten werden. Die Sache wills. Dieser Berichterstatter hat ja die eine gute Eigenschaft, von seinen Kritikern zu lernen. Sie haben das Deutsch seiner frühern Bücher unmöglich genannt. Auf den neuen dreihundertfünfzig Seiten findest du zu deiner Genugtuung nur noch drei Verstöße immer wiederkehren: auf ‚wenn' folgt ‚würde'; nach einem Komparativ steht ‚wie' statt ‚als'; es wird im Relativsatz ‚das' und ‚was' verwechselt. Wenn Herr Goldmann also jetzt auch alles, das ich ihm hier sagen werde, sorgsam lesen würde, so könnte er vielleicht ein nützlicheres Mitglied der menschlichen Gesellschaft werden, wie er bisher war.

Das Grundgebrechen freilich ist unheilbar. Herr Goldmann ist Rationalist, durchaus Verstandesmensch, und ist trotzdem so unverständig, das als die größte Tugend eines Kunstbetrachters anzusehen. Er versteht und schätzt an einem Drama nur die äußere Handlung, die für ihn ein nachprüfbares mathematisches Exempel ist. Gehts auf, so ist das Drama lobenswert. Bleibt Rest, so helfen alle dichterischen Eigenschaften nichts. Für Hofmannsthal ist es das Todesurteil, daß er sich in seinen Versen zu Wendungen ‚versteigt', die niemals gesprochen worden sein können, und die gelegentlich sogar — man schaudere gehörig — die Gesetze der Sprache übertreten. Shakespeare wird getadelt ob der Verwirrung der historischen Fakten im ‚Wintermärchen'. Das ‚Kätchen von Heilbronn' ist ‚ziemlich unleidlich', weil ein bürgerliches Empfinden kaum mit einem Mädchen mitfühlen wird, welches von einem adeligen Herrn derartig fasziniert ist, daß es ihm nachläuft wie ein Hund. Der Nocturnus ‚Elga' wird in seinen nackten Tatbeständen an Grillparzers ‚Kloster von Sendomir' gemessen und kleiner befunden. Daß der Ton es ist, der die Musik macht, ist diesem tauben Musageten niemals aufgegangen. Fragmente sind des Teufels, und Hauptmann ist von allem Anfang an nie mehr gewesen als ein mittleres Talent. Alle seine Werke sind unfertig, selbst die am meisten berühmten unter seinen Dramen. Daß Shaw Herrn Goldmann geradezu begeistert, wirkt nach alledem als rätselhafter Widerspruch.

Oder auch nicht. Denn unser lederner Rationalist ist leider in keiner Weise zuverlässig. Ein Beispiel wird genügen. Herr Goldmann unterscheidet haarscharf zwischen der Meinung der ‚literarischen Kreise', die seine höhnischste Verachtung trifft, und dem Spruch des unbefangenen Publikums, vor dem er sich als einem Gottesurteil beugt. Aber wel-

ches Publikum ist ausschlaggebend, da es so viele Publikümmer wie Bühnenhäuser gibt? Das Publikum — des Auslands. Es ist kein Scherz. Nämlich, spricht Herr Goldmann, bis nach dem Ausland reicht die Macht der literarischen Kreise, die das deutsche Theaterleben beherrschen, in der Regel nicht. Das Ausland fällt also meist ein Urteil, für das die literarische Stellung des Autors weit weniger entscheidend ist, als die Wirkung, die sein Werk hervorbringt. Wir sehen nun, daß auch im Ausland die ‚unliterarischen' deutschen Stücke zu hohen Ehren gelangen, während die literarischen es über kühle Achtungserfolge nicht hinausbringen oder gar Mißerfolge erleiden. Von Hauptmann beispielsweise haben nur die ‚Weber' in Paris Erfolg gehabt; ‚Rose Bernd' ist durchgefallen. Wahre Zugstücke sind hingegen in Paris Sudermanns ‚Heimat', Beyerleins ‚Zapfenstreich', Meyer-Försters ‚Alt-Heidelberg' geworden. Da sage einer noch, daß es in der Aesthetik keinen Maßstab gibt. Der gläubige Leser schaut dankbar und beglückt zu seinem Goldmann auf — um schon eine Seite später abermals von allen Qualen der Ungewißheit heimgesucht zu werden. London nämlich hat, erfährt man da, die ‚Weber' abgelehnt, und es wird vorderhand nicht abzustreiten sein, daß London in seiner Art ein ebenso rechtschaffenes Ausland vorstellt wie Paris. Welches von beiden hat in diesem Falle recht? Es muß Herrn Goldmann bei seiner ausgebreiteten Gemeinde schaden, daß er sie nicht strikt angewiesen hat, ob sie die ‚Weber' für ein gutes oder schlechtes Stück zu halten habe.

Wie zur Entschädigung ist in andern Fällen dieser Führer um so mutiger und unzweideutiger vorangegangen. Das Publikum hat Recht in seiner Vorliebe für Philippi. Das Publikum hat Recht, wenn es Sudermann hochschätzt, der doch wahrhaftig Anspruch darauf hat, zum mindesten ebenso ernst genommen zu werden wie Frank Wedekind. Ja, berechtigt ist sogar die Vorliebe für die Detektiv-Komödien, die in neuster Zeit das Publikum an den Tag legt. Wer jetzt fragen sollte, welchen Sinn eine Kritik hat, die beflissen das Publikum in seinen Neigungen und Abneigungen stärkt, dem müßte allerdings erwidert werden, daß sie gar keinen oder doch nur dann einen Sinn hat, wenn sie ein Künstler übt. An derselben Stelle, wo Herr Goldmann unser aller ehrliches Bemühen schädigt, hat auch Ludwig Speidel den ‚erfolggekrönten' Dramen seiner Zeit den Weg gebahnt und den durchgefallenen den letzten Stoß versetzt. Aber seine Inhaltsangaben waren Dichtungen, und seine Charakteristiken gaben zunächst einmal ein Bild, nach dem der Leser von vornehmerm Geschmack häufig auf eigene Faust zu einem Urteil kommen konnte. Von Herrn Goldmann wird man allenfalls erfahren, wie ein Dichter oder Schauspieler nicht zu bewerten ist; niemals jedoch, wie sie beschaffen sind. Die Verse sind die schönsten, die seit Jahren in Wien geschrieben worden sind, und genügenden höchsten literarischen Ansprüchen. Das alles wird über die Sprache des ‚Grafen von Charolais' gesagt. Er zeigt sich auch in der Rolle des Obersten als der bedeutende Künstler, der er ist. Auf zweiundzwanzig Seiten wird nicht eine Silbe mehr zur Schilderung Stanislawskis aufgeboten. Wenn man zuguterletzt von Hofmannsthal feststellt, daß er die Tragödien der altgriechischen Dichter durch sprachlichen Schwulst und sexuelle Perversität verunstalte, und als Wedekinds ‚Stoffe' die schlimm-

sten Ausartungen der Erotik, den schamlosen Zynismus der Dirne, die Perversität in allen ihren Formen bezeichnet: so ist man der prinzipiellen Zustimmung denkfauler, schlagwortfreudiger Schichten viel zu sicher, um nicht jeder kritischen Begründung überhoben zu sein.

Pervers: das ist Herrn Goldmanns Lieblingswort. Sein Ideal: ein gemütvoller, warmherziger Dichter und eine Bühne, die ihn früh genug erkennt und spielt. Als ob wir nicht schon längst den Kadelburg und seinen Zickel hätten. Den beiden freilich fehlt vorläufig, wo mir recht ist, die Beglaubigung durch das Ausland. Aber was nicht ist, kann ja und wird noch werden. S. J.

Londoner Theater

Die Naturwissenschaften belehren uns, daß die Natur, um zu ihren Zielen zu gelangen, Verschwendung im großen treibt, daß sie tausende lebensfähiger Keime, ja Millionen schafft, von denen nur ein kleiner Bruchteil zur Entwicklung und oft genug zu einer halb verkümmerten Entwicklung gelangt, und daß das ebenso sei im Leben und Wachsen der menschlichen Gesellschaft, wenn es auch da noch so grausam in das Geschick des einzelnen eingreifen mag. Es kommt aber im Leben eines jeden, der sein ganzes Sein und Wesen auf Ringen und Wirken gestellt hat, der Moment, wo ihn die Empörung packt, daß es so sein soll oder gar, wie die Weisen künden, so sein muß, nämlich dann, wenn ihm persönlich sich solche Hindernisse in den Weg stellen, daß er sich, bei allem Kampfesmut, bewußt wird, auf verlorenem Außenposten zu stehen und zum ergebnislosen Untergang oder wenigstens zum Kleinbeigeben verurteilt zu sein. Manch edles Werk des Pessimismus ist solchen Gründen entstiegen.

Aus ihnen hat Granville Barker, der in so jungen Jahren schon so erfolgreiche Leiter des londoner Shaw-Theaters, in seltsamer Mischung knirschender Leidenschaft, wie Eiswellen zum Herzen kriechenden Fatumsglaubens und scharfer, fast diabolischer Beobachtungsfreude sein neues Stück mit dem Aufschrei und Anklageruf: Verschwendung! als Titel geschürft. Erst bluteten ihm die Hände bei der furchtbaren Arbeit, und das Gehirn brannte ihm in jener seltsam kalten Leidenschaft, die den Schöpfer eines Werkes über ihm schweben läßt, wie den Adler über seiner Beute; dann aber drang er vor zu seinem Herzen, das er verschanzt hatte, das nicht mitsprechen sollte, und nach qualvollem, endlich vergeblichem Kampfe schrie es auf, blutend und zuckend in dem einen Schrei: Verschwendung! Daß ein Stück, so empfangen, so genährt und durch eine seelische Katastrophe so vor der Zeit zur Geburt gezwungen, nicht den Gesetzen dramatischen Seins sich unterwirft, ist nur zu begreiflich; und so erschöpft war sein Schöpfer offenbar, daß es ihm nicht einmal mehr möglich war, die Nachgeburt säuberlich abzutrennen, die nun, gleichsam noch am Nabelstrang, mit nachgeschleift wird, als wollte sie beweisen, wie innig der Zusammenhang zwischen Schöpfer und Geschöpf gewesen, wie die Blutströme hin- und herfließen in stetem Kreislauf.

Ein Mann mit dem Willen zur Macht sieht die Möglichkeit, sich durchzusetzen, zerstört, einmal: weil kleine persönliche Gegnerschaften und Jämmerlichkeiten ihm den Boden unter den Füßen abgraben, sodann: weil ein persönliches Erlebnis ihn irre an sich selber gemacht hat. In beiden Fällen stiert ihm der Verlust seines eigenen Werkes entgegen; er muß ins leere Nichts sehen und ver-

liert sich darin. Die Tragödie des Vaters, des leiblichen wie geistigen, die zu Symbol und Realität sich eint, die Tragödie des Bewußtseins, einer der vielen Keime zu sein, die berufen scheinen, aber nicht auserwählt, spielt sich vor uns ab und läßt uns mit Schrecken um uns blicken.

Den wollte uns der brave britische Zensor ersparen. Darum verbot er das Stück. Der gute Mann meinte, weil in dem Stück von einer gesetzlich verbotenen Operation die Rede ist, sei es unmoralich und gefährlich. Stellen wir uns einen Augenblick auf seinen Standpunkt: jene Operation bewirkt den Tod der armen Frau, die sich dadurch von den Mühen und der Verantwortlichkeit der Mutterschaft befreien wollte. Mithin muß ihr Beispiel andre, die etwa an dergleichen gedacht haben, abschrecken; ergo werden derartige ungesetzliche Operationen verhindert; ergo ist das Stück zum mindesten nicht gefährlich, sondern nützlich! Hat aber ein Zensor je logisch gedacht? Wer dieses Stück unmoralisch nennen kann, kennt nicht einmal die Moral seiner eigenen Zeit. Denn eine neue Moral wird hier nicht gepredigt, ganz und gar nicht. Konsequenzen, innere wie äußere, werden aufgedeckt. Dargetan wird, wie inmitten des treibenden und scheinbar blühenden Lebens ständig der Tod, aber eben ein wohl zu verhütender Tod, Knospen und reifende Früchte pflückt und auf den Abfallhaufen wirft, und nur die Erregung über all das Schreckliche zwingt den Verfasser förmlich, in einem Aufschrei endlich gegen diese Verschwendung zu protestieren, den Menschen ins Gewissen zu reden, die zwar in ‚christlicher Liebe' zu Almosen für die Armen bereit sind (namentlich wenn ihre Namen dabei veröffentlicht werden), die aber noch nie daran gedacht haben, wie andrer und größerer Verschwendung, der Verschwendung an hohen Talenten und großen Gaben innerhalb der menschlichen Gesellschaft, gesteuert werden könnte. Und danach zu fragen, soll das neue Moral oder Unmoral sein?

Barkers Stück hat hier wenig Verständnis gefunden. Der Stage Society aber muß diese Aufführung zum Ruhm angerechnet werden. Eigentlich ist sie nur durch einen Zufall zustande gekommen. Das Theater, in dem man spielte, wird nämlich bald abgerissen werden, um einem Methodistentempel Platz zu machen. Deshalb brauchte man um keine neue Spielerlaubnis nachzukommen, die gleichfalls der Zensor, der Lord Chamberlain, zu erteilen hat; und so flüchtete sich Barker — welch eine Ironie! — vom Zensor zu den Puritanern! Keins von den andern Theatern hätte dem Stück eine Unterkunft gewährt, sintemalen sie für ihre Spielkonzessionen fürchten müssen, sobald sie etwas seiner Lordschaft Mißfallendes tun. Darum sprechen sich auch alle Theaterdirektoren in der augenblicklich tobenden Kampagne gegen den Zensor für diesen aus, und das wird dann dazu benutzt, dem dummen Publikum zu beweisen, wie zweckmäßig dieses altehrwürdige Institut doch sei.

Was aber hat Barker eigentlich in jene Stimmung getrieben, aus der heraus sich ihm ein ganzes Werk in den einen Notschrei verdichtete? Im allgemeinen wohl das, was er, ein scharfer und sicherer Beobachter, im ganzen öffentlichen Leben sah, täglich sah; im besondern aber das, wogegen er persönlich mit tapferer Zähigkeit kämpft, ohne doch festern Boden zu gewinnen. Hätte er mit seiner Erziehung des Publikums etwas erreicht, die schweren drei Jahre wären nur eine gute Schule gewesen. Allein

sein Unternehmen und mit ihm sein Wollen steht noch so unsicher da, wie einst; das heißt: es ist von dem Augenblickserfolg abhängig. Da mag ihm plötzlich einmal der Gedanke durch der Kopf geflogen sein: und wenn am Ende alles nur eine Verschwendung von Kräften wäre, wenn nichts daraus sich ergäbe, wenn niemand weiter darauf baute, wenn die Wellen der Geschäftsunternehmungen, die nur dem Vergnügen der Masse dienen wollen, wenn sie wieder über deinem Unternehmen zusammenschlagen, so daß, wo noch eben blühendes und hoffnungsreiches Leben geherrscht, nur mehr eine Wasserwüste besteht, ohne jede Spur des frühern Seins, wenn — und da mag er in seinem Innern eine Art lissaboner Erdbeben verspürt haben, das ihm den ganzen Ausblick auf Leben und Kunst wandelte, wie jenes tatsächliche Erdbeben es einst in Voltaire getan. So entstand seine ‚Verschwendung'. Und um sie seinen Landsleuten in all ihrer furchtbaren Tragweite vor das innere Auge zu stellen, nahm er dafür nicht das Bereich der weltbedeutenden, aber eben nur bedeutenden Bretter, sondern er schuf sich das weiteste, umfassendste Reich der öffentlichen Kultur seines Landes und suchte sich die drängendsten Fragen aus, die Fragen der Erziehung und Religion und Kirche, und baute vor seinen Zuschauern die schöne Hoffnung auf, daß alle diese Fragen zu höchstem Nutz und Frommen des Volkes gelöst werden könnten, um dann die Hoffenden mit sich in die Verzweiflung zu reißen, bis aus allen Ecken des Theaters das Wort: Verschwendung! hervorhallte.

Hätte er sich im Milieu der englischen Bühne gehalten, er hätte allerdings der Beispiele genug gefunden. Denn wahrlich: hier fielen und fallen der Opfer viel und unerhört! Die Besprechung eines schon einmal erwähnten Buches desselben Barker, in dem er mit William Archer zusammen für die endliche Schaffung eines großen englischen Nationaltheaters auf gesunder und von finanziellen Rücksichten einigermaßen befreiter Grundlage eintritt, wird mir nächstens die gewünschte Gelegenheit geben, auf die unverantwortliche Verschwendung hinzuweisen, die hierzulande auf dem Gebiete der Bühne mit Gaben und Persönlichkeiten getrieben wird; getrieben wird, als müßte das so sein, weil nun einmal die Natur selber in ihrer Grausamkeit die Methode der Verschwendung betreibt. Frank Freund

Thomas Theodor Heines Judith

Wohl nie hat Hebbels Judith eine so gute Aufführung gefunden wie auf dieser Bühne der Linien, in diesem Theater eindeutigster Regie, in dem es nur zwei sehende Augen und nur ein Atemholen gibt... Ich meine die Vignetten und zehn Blätter von Thomas Theodor Heine, mit denen ich, staunend und glücklich Atem holend, die Neuausgabe der Judith (Verlag Hans von Weber, München 1908) geschmückt finde.

Seit jeher schien mir, und bisher hat mich leider noch niemand eines Besseren belehrt, das Kunstwerk der Bühne eine vage und willkürliche Art Kunstwerk zu sein. Wie kein andrer Genuß der Dichtungen dünkte sie mich wenig vertrauenerweckend. Nämlich: der Roman baut sich seine eindeutige Landschaft, seine Personen mit dem und dem Aussehen, und in der Gewalt des Autors steht es, die Details zu bezeichnen, auf die er die Aufmerksamkeit des Lesers gelenkt haben will. Die Bühne ist immer vieldeutig hypertrophiert. Sobald

der Vorhang aufgeht, stürzt eine Sintflut von Details über das sehende, horchende Publikum, und ob der Einzelne gerade die ihm vom Dichter zugedachten Tropfen zu schlucken bekommt, ist eine sehr zweifelhafte Frage, die mich nervös macht ... Flaubert schreibt einmal in der Education: Le monsieur en bottes rouges donna des conseils au jeune homme. Man führe diese Szene auf, und es ist eins gegen tausend zu wetten, daß nicht viele Theaterbesucher die roten Stiefel bemerken werden, die doch für das Rat-Erteilen an dieser Stelle eine ganz entscheidende, wenn auch nicht näher definierbare Wichtigkeit haben.

Die Zeichnungen von Thomas Theodor Heine nehmen dem Drama Hebbels nicht eine Kante der Eindeutigkeit, vielmehr verstärken sie den Eindruck des Unabänderlichen, der Vision, der Schärfe ... Da schleicht Judith zum Bett des schlafenden Holofernes, noch zögert sie, ihn zu morden. Und der optische Ausdruck dieses Zögerns ist unwiderruflich, unverkennbar in die fließende Linie ihrer Nacktheit und ihres Gewandes gelegt, in die vordrängende und zurückschaudernde schwarze Fläche ihrer Haarwelle, in das Ornament des Gesichtes, der Finger, in ihre einseitige krümmungsreiche Haltung, die durch harte Geraden des Schwertes heftig kontrastiert wird. Dieses Mädchen ist nichts mehr als durchaus Zögern, die Seele des Zögerns, Metaphysik des Zögerns, in jedem Detail ihrer sichtbaren Wesenheit zögert sie (während mir im Theater vielleicht gerade während dieses Auftrittes ihre Ohrgehänge oder ihre gar nicht zur Sache gehörige Brust oder Mondscheineffekte des Zeltes auffallen). Und bei Heine sagt nicht nur sie bang: Soll ich ihn morden? Die ganze Szene fragt es bang mit. Die Mäanderschnörkel auf dem Vorhang fragen einander: Soll sie ihn morden? ... oder gar die besonders blutgierige obere Reihe dieser Schnörkel: Sollen wir ihn morden?

Flüchtig denkt man an Beardsley, die Japaner ... und vergißt sie sofort über der Fülle neuer Fortbildungen. Zweifellos haben wir es hier mit einer der bedeutendsten graphischen Erscheinungen der letzten Zeit und aller Zeiten zu tun, mit einem summum opus summi viri. Thomas Theodor Heine ist der Paganini der Linie, ein Hypnotiseur, ein Weltschöpfer wie der liebe Gott ... Gleich auf dem ersten Bild Holofernes, so etwas wie ein assyrischer Domprobst, von der nie geahnten Spezies menschlicher Kaulquappen mit emporgezackten Schwänzen umkrochen, läßt den Ausruf Ephraims (im zweiten Akt) verständlich werden: Ich sah ihn nie, aber ich seh ihn ... Ein Baum, unter dem man trauert, trägt statt der Aeste blasige Thallen einer Fucus-Art, versenkt uns ganz in die niedrig organisierte Schwermut dieser Algengenerationen. Ein andrer Baum, das abgeschlagene Haupt liegt in der Nähe, verwandelt seine Zweige in langgestielte Blutstropfen, die in vier Etagen sich verjüngend als vier Dolden herabpendeln. Die ausgehungerten Arme und Leiber der Juden, beulig vortretende Kniescheiben, aufgeregte Wangen verstricken sich, den Salome-Juden des Richard Strauß vergleichbar, aber viel origineller, zu einer wohltuenden Dissonanz. Und Judith, die, aus den dicken Konturen des Stadttores vorblickend, die Gräßlichkeit ihres Planes als Kopf einer löwenartigen Dogge am Sternenhimmel der Unendlichkeit erschaut, läßt uns alle den Schleifschritt ihres Rocks, den Violinschlüssel ihrer Hand, den Rhythmus der ungewissen Zukunft ahnungsvoll mitschauern, ineffable comme tout.

Max Brod

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W.

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 3
16. Januar 1908

Harden / von Eduard Goldbeck

Il est temps de ne chercher les paroles que dans sa conscience
de Vigny

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

„Es läge mir viel daran, daß Sie sich bereit fänden, in der ‚Schaubühne', ganz unabhängig davon, daß das ein Theaterblatt ist, Harden zu charakterisieren. Dabei setze ich voraus, daß auch Sie es nicht ertragen können, den Mann der Meute preisgegeben und seine ganze Vergangenheit verzerrt zu sehen." Ich möchte diese Anfangsworte Ihres freundlichen Schreibens meinen dürftigen Ausführungen als Erklärung und Entschuldigung voranschicken.

Es ist wahr, Hardens Bild ist in den letzten Wochen in der Presse arg entstellt worden. Prüfen wir, da Fürst Bülow, unser aller Meister, die ‚Entrüstung' verwirft, mit Ruhe die Gründe, aus denen es geschehen ist.

Zunächst ist Hardens literarische Veranlagung schuld daran. Sie läßt sich in ihrer enormen Vielgestaltigkeit und Wandlungsfähigkeit so überaus schwer erfassen und formulieren, und es ist ein unausrottbarer Atavismus aus barbarischen Zeiten, daß uns der Fremde als Feind gilt. Alles verstehen heißt alles verzeihen; aber wen wir nicht verstehen, dem verzeihen wir auch nicht. Das Phänomen, das Harden heißt, entzieht sich dem Verständnis der meisten. Es ist ja so unendlich selten, daß ein Mensch vulkanisch glüht und mit dieser Intensität des Empfindens eine fast schrankenlose Weite der Interessen verbindet, daß sich einem rastlos bohrenden Verstand dichterische Bildnerkraft gesellt, und daß der Jochanaan, der pathetisch-archaisch eifert und oft nur Gefäß und Werkzeug zürnender Leidenschaft scheint, uns doch wieder so ondoyant entgleitet wie Renan oder auch Rivarol, mit dem er die Freude am Epigramm gemein hat. Daß ein solcher Mann verkannt werden muß, ist natürlich, und Nathan der Weise sagt: Nur das Gemeine verkennt man selten.

Der königliche Reichtum dieser Naturgaben legte Verpflichtungen auf. Nikolaus der Erste soll einmal gesagt haben, die Monarchen müßten darauf bedacht sein, sich die Verzeihung ihrer Völker zu erwerben. Ein tiefes

Wort, das ich dem robusten Selbstherrscher nicht zutrauen würde, wenn es nicht so eminent russisch wäre. An dieses Wort hat Harden nicht oft genug gedacht. Er hat oft zugestoßen und den Dolch noch in der Wunde umgedreht. Hunderte von ‚Kollegen' hat er bitter gekränkt, und sie waren alle viel schwächer als er. Nur der Starke kann verzeihen, und daher atmeten jetzt so viele Artikel über Harden den Gifthauch des Hasses.

Wir würden aber doch der Presse unrecht tun, wenn wir die allzu herbe Kritik, die ihn jetzt traf, lediglich auf persönliche Gereiztheit zurückführen wollten. Viele Journalisten zürnen ihm ganz aufrichtig, weil er kein Herz für die Freiheit und — vor allem — kein Herz für das Judentum habe. „Die Terebinthen Mamrehs sind ihm nichts." Endlich aber glauben sie nicht daran, daß er echt ist. Denn daß ein so kluger Mensch, ein so unbarmherziger Analytiker irgend etwas ernst nehmen, daß er im stillen Kämmerlein zu einem unbekannten Gotte beten sollte, das will ihnen nicht in den Sinn.

Ich muß Ihnen gestehen, geehrter Herr Jacobsohn, daß ich unsern Kollegen bei all meiner Bewunderung und Verehrung für Maximilian Harden ihre Skepsis nicht so sehr verübeln kann. Größe anerkennen müssen, ist nun einmal den Wenigsten bequem. Wer jung ist, kann es machen wie Don Carlos, der sich kühn entschloß, den genialen Freund grenzenlos zu lieben, weil ihn der Mut verließ, ihm gleich zu sein; wer nicht mehr jung ist, wird aus Resignation gerecht und entschädigt sich für begrabene Träume durch das ästhetische Entzücken, das eine Erscheinung wie Harden weckt. Börsengrößen besuchen den Niagara; ich begnüge mich mit Harden. Das gerade erscheint mir als das Traurigste, daß dieses künstlerische Entzücken von unsern Standesgenossen so wenig empfunden wird. Wenn ein Mitglied des alten und gefestigten Grundbesitzes beim besten Willen an Harden nichts Merkwürdiges, Erfreuendes und Liebenswertes verspüren kann, so lächle ich, denn in diesen Kreisen ist ja das Individuum noch nicht entdeckt, sie leben ja noch korporativ. Wir aber sollten doch den Einzigen und sein Eigentum besser zu schätzen wissen.

Nun ist es ja immer am wirksamsten, verneinender Kritik durch eine positive Leistung zu begegnen, und ich müßte jetzt mit einer ‚Würdigung' Hardens einsetzen. Das kann ich aber leider nicht. Taines Scharfsinn und seine unermüdliche Methode, das Feingefühl und die Innigkeit eines Emil Kuh wären notwendig. Und ich glaube, auch die Eigenschaften dieser Begnadeten würden nicht imstande sein, die Ungläubigen zu bekehren. Jeder Mensch ist ein Wunder, und wir verstehen in ihm nur das, was wir — vielleicht nur keimartig — selbst besitzen. Wir lernen ja nur, was wir schon wissen, und wem Hardens Wesen ein geschlossener Brief ist, dem werden wir beide die Siegel nicht lösen. Allen, die aufrichtig sind, kann ich nur sagen: Nehmt die ‚Zukunft' in die Hand, lest ein Dutzend Aufsätze aus verschiedenen Jahrgängen und verschiedenen Stoffgebieten und prüft dann, ob in der deutschen Publizistik des vergangenen Jahrhunderts ein Schriftsteller

gewaltet hat, der den Herausgeber der ‚Zukunft‘ an Sprachgewalt und Formkunst, an Wissen und Urteilskraft überträfe oder auch nur erreichte.

Nur der Philister legt an die Persönlichkeit den gemeinen Maßstab des Schaffens an, sagt Wilde, aber ich will doch ganz nüchtern einige Verdienste Hardens aufzählen. Er hat eine Zeitschrift gegründet, die in ihrer äußern Unabhängigkeit und innern Unbefangenheit eine völlig eigenartige Schöpfung war; er hat Persönlichkeiten zur Mitarbeit heranzuziehen vermocht, die sich vordem scheu oder hochmütig gegen das Schrifttum des Tages abschlossen; er hat junge Kräfte früh erkannt, liebevoll ermutigt und ihnen mit Rat und Tat den Weg geebnet, der auch heute noch ein Dornenweg ist. Wenn je eine Zeitschrift der Spiegel des nationalen Lebens war, so ist es die ‚Zukunft‘ gewesen. Immer neue Kreise wußte er zu interessieren, und ob er über juristische, finanzielle oder künstlerische Fragen sprach, immer lauschten ihm die Besten eines jeden Wissensgebietes, und immer weckte er einen starken Widerhall. Durch die wundervolle Form seiner Artikel, deren tropische Pracht uns bisweilen freilich befremdet, wirkte er vorbildlich; alle seine Mitarbeiter bemühten sich um das Ideal, den besten Becher Weins in purem Golde zu reichen. Jedem vermochte er etwas zu gewähren. Wie seine bald tiefsinnigen, bald bacchantischen Nachdichtungen von Bühnenwerken, wie seine lebensvollen Schauspielerporträts, wie die souveräne Abgrenzung der theatralischen Möglichkeiten eingeschätzt werden muß, das wissen Sie besser als ich. Mir bedeutet am meisten, was er getan hat, um unsre unpolitische Nation aus des Oelbaums Schlummerschatten aufzurütteln, um das Interesse auf die auswärtige Politik zu lenken. Seine ‚rettende Tat‘ aber ist die Kritik des Kaisers. Diese Kritik ist sein historisches Verdienst, und dies Verdienst wird unauslöschlich sein. Deshalb ist es mir unbegreiflich, wie ein ernster, politisch geschulter Mann behaupten kann, Harden habe kein Herz für die Freiheit. Wer kann denn die Freiheit bedrohen? Nur der Monarch und der König Demos. Beiden hat Harden die Wahrheit — seine subjektive Wahrheit; eine andre können wir Menschen nicht geben — niemals vorenthalten.

Und nun gleite ich wider Willen in die Apologie hinein. Ich brauche nur zuzugreifen; an Anklagen fehlt es nicht. Ich wähle die schwerste. Harden hat sich von der Unschuld des Hauptmanns Dreyfus nicht überzeugen können; hat darauf hingewiesen, daß unsre Einmischung die Sache des Angeklagten nicht bessere, daß sie die guten Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich gefährde, und daß ein Deutscher eben erst Deutscher und dann Jude sein müsse. Populärer und einträglicher wäre es gewesen, das Gegenteil zu vertreten. In diesen Hauptgesichtspunkten aber hatte er Recht. Antisemit ist Harden nicht; dazu ist er nicht dumm und nicht roh genug. Und wir müssen Gott danken, daß wir dies ‚Ferment der Dekomposition‘ besitzen, denn sonst würden wir wohl im arischen Gesinnungsfett ersticken.

Unfehlbar ist der Herausgeber der ‚Zukunft‘ freilich nicht. Wenn er die Feder ergreift, ist er, im Sinne des Sokrates, ein Besessener. Il s'em-

balle. Siehe Dernburg, siehe Reinhardt. (Im zweiten Fall spreche ich nur fremdes Urteil nach.) Man merkt seinen Artikeln oft die künstliche Steigerung der eigenen Potenz, den schwarzen Kaffee, die Nachtarbeit an. (Als Stilist insistiert er vielleicht zu sehr; er hat auch die prächtige Rina, die an Kellers Frauengestalten gemahnt, mit gar zu viel gelehrtem Brimborium ausstaffiert.) Die Unbarmherzigkeit gegen sich selbst erklärt seine Polemik, die uns bisweilen durch ihre Grausamkeit abstieß. Die Gegner sagen, er sei grundsätzlich andrer Meinung. Ja, wissen sie nicht, daß dies die einzige Möglichkeit ist, um überhaupt zu einer Meinung zu gelangen? Es ist das de omnibus dubitandum des Descartes, polemisch gewendet und immer aufs neue im Einzelfall erprobt.

Wir Deutschen leiden an dem Knechtssinn des Hörigen, der sich immer noch vor einem Herrn duckt, dem er längst frei ins Auge sehen dürfte. Wir kriechen vor Titeln, vor Orden, vor Kronen, vor Geld, vor Bildung. Nur die Ehrfurcht vor einer geistigen Macht, vor einer großen Natur kennen wir nicht mehr, und sie tut unsrer Zeit wahrlich not. So mußten wir in dem Kampf gegen Harden immer wieder das Eine schmerzlich vermissen: ritterlichen Gruß vor dem Waffengang.

Sentimental dürfen wir nicht sein. Menschen, die ihr Leben im großen Stil gestalten, müssen das Martyrium in ihren Willen aufnehmen. Und Harden wird genesen, er wird wieder kampffähig werden. Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen. Wer die Dessous und — vor allem — die Dessus dieses skandalösen Prozesses kennt, den ich leider hier nicht ausführlich charakterisieren darf, der wird mir darin beistimmen, daß das Drama noch nicht zu Ende ist und nicht zu Ende sein kann.

Harden, so sagen seine Gegner, habe nie eine Sache gewollt. Phrasennebel. Auch die Größten haben immer nur sich gewollt, sie haben sich mit einer Sache identifiziert, sie haben sich einem Gedanken geopfert, aber diese Sache, dieser Gedanke war von ihrem Ich nicht mehr zu trennen. Harden glaubt an sich selbst, arbeitet rastlos an sich selbst: sein ganzes Leben war culture du moi und gymnastique du moi. Er folgt pedantisch eigenen Gesetzen, ist weder Zyniker noch Artist, sondern ein Fanatiker einer sittlichen Norm, die er sich selbst geschaffen hat. Er klimmt nur immer schwermütig und schwerblütig bergauf, und wer das weiß, versteht gewisse zensorische Anwandlungen, gewisse sittenrichterliche Philistrositäten, die dann und wann auftauchen. Der stärkste Zug in ihm ist ein Ibsenzug. Wollte Gott, wir hätten ihn alle! Die Politik ist, paradox gesagt, eine Funktion der Ethik. Gebt uns virtus und wir pfeifen auf die Einkreisung.

Verzeihen Sie das wirre, schwache Gestammel. Doch glauben Sie nicht, daß es die Sprache eines Schwärmers ist: ich habe Herrn Harden seit langen Jahren nicht gesehen und auch innerlich Distanz zu ihm gewonnen. Aber ich möchte doch mit dem Dichter ausrufen — und ich würde mich freuen, wenn der Ruf dem und jenem zu Herzen ginge —: Aimons ce que jamais on ne verra deux fois!

Kaiser Karl und König Kandaules

Wenn Hebbels erster Biograph den Schluß des ‚Gyges' tadelt, weil er auch einem französischen Dramatiker der Neuzeit hätte einfallen können: so ist beinah zu hoffen, daß er den André Gide verstanden hätte, der jetzt bei uns vollständig mißverstanden worden ist. Seltsamer Fall! Der Kritiker der sechziger Jahre nennt den Aberedelmut des Königs, der sich dem Schwert des Gyges stellt, sowie die Aberkeuschheit der Rhodope, die sich selbst aus dem Leben schafft, allzu modern empfunden und gegen die Natur unkultivierter Lydier. Fünfzig Jahre später handeln Rhodope, Gyges und Kandaules so, wie Emil Kuh dereinst verlangt hat, und siehe da: die nachgeborene Kritik läßt es nicht zu, daß von der Hebbelweise auch nur um Haaresbreite abgewichen wird. Wie unverständig, Hofmannsthal die Elektra zu verbieten, weil sie vor ihm Euripides gedichtet hat! Bei einem Mystiker wie Hebbel wächst das Riesenmaß der Seelen hoch über Irdisches hinaus. Ein klarer Kopf wie Gide kann gar nicht anders, als Menschen menschlich sehen. Warum sollte diese ironische Betrachtungsart nicht neben dem grandiosen Pathos Hebbels ihre Sondergeltung haben?

Die Ironie durchdringt bei Gide das ganze Spiel von Anfang an. Gyges erscheint zuerst und macht uns so direkt wie möglich mit seinem Wesen und mit dem Thema der folgenden dramatischen Begebenheit bekannt. Man spürt den Dichter förmlich lächeln, lächeln zu seiner eigenen Kunstlosigkeit, die, ob sie nun Absicht oder Not geboren hat, für uns durchaus von Vorteil ist. Wir werden mit allen breiten Motivierungen verschont. Gide gibt eigentlich, auch im weitern Verlauf, nur an, wie er den Stoff — „der Ihnen ja, aus Hebbel oder schon aus Herodot, vertraut ist" — wendet; wie er die ‚Helden' — „die Sie längst kennen" — unheldisch aufgenommen wünscht. Diese Methode schmeidigt ihre Körper und beflügelt ihren Gang. Sie schleichen nicht: sie springen von Ereignis zu Ereignis. Gyges hört aus eines Trunkenen Munde, daß ihn sein Weib betrogen hat. Der Sprosse eines deutschen Dichters würde einen Akt lang sich und alle irgendwie Beteiligten auf Herz und Nieren prüfen: Gides Fischer sticht blind auf seine Trydo los (ohne etwa als Jähzorniger gemalt zu sein). Mit einem, diesem Schlag ist er des Königs Gegensatz und bester Freund. Denn Gyges spricht: Besser das kleinste Glück, doch das für mich allein und allen unsichtbar! Kandaules aber spricht: Was nützt das größte Glück, wenn es die Welt nicht sieht und keiner mit mir teilt! Es ist sehr französisch, wie diese Antithese aufs äußerste getrieben wird, so schaurig weit, daß Gyges von Kandaules selbst die schöne Nyssia für eine Nacht erhält. Das für gänzlich unglaubhaft er-

klären, heißt eine falsche Forderung allgemeiner Gültigkeit an die ironische Verrenkung eines bestimmten Typs von eitlem Mann erheben. Es ist nur Zufall, daß bei Nyssia und Gyges die Eitelkeit realere Dimensionen hat. Aber als überwiegend eitel entlarvt auch sie der Menschenkenner Gide. Gyges hört kaum die Königin von dieser Nacht als von der schönsten ihres Lebens schwärmen, da tritt er schon aus dem Versteck herfür und macht die Selbstanzeige. Nyssia wiederum, in allem Weibesschmerz, ist soweit Weibchen, um nicht zu fassen, daß keiner von den beiden Männern auf den andern eifersüchtig ist: der eine gab sie — sie, Nyssia?! — unbedenklich an den andern, und dieser andre zögert noch, den einen zu ermorden. Er zögert nur einen Augenblick. Und wie in diesem Drama jede Tat und jede Untat im Handumdrehen vollzogen wird, ist Gyges, ehe er es sich versieht, der Lydier König und wirft sogleich den Schleier über seine Königin; die jetzt, das Luderchen, gern unverschleiert bliebe, um ihre Macht auf noch mehr Männer zu erproben. An dieser Stelle wird dramatische Gebärde, was Gyges im ersten Satz seines Prologs verkündet hat: Der, der ein Glück hält, soll sich gut verstecken! Und besser noch: sein Glück vor anderen! Es ist eine eminent soziale Weisheit, die sich über den Einzelfall hinaus ergibt. Der reiche König und der arme Fischer sind Repräsentanten: in jenem verkörpert sich zerstreuende, verschwendende, auf Schein versessene Schwäche, die am Ende auch an sich selber sterben würde, wenn man sie nicht fällte; dieser ist die zielbewußte und sachehrfürchtige Kraft, zu sammeln, zu mehren und zu halten, die aufsteigt, wie sie wert und fähig ist.

Wer mir nachprüfen will, ob dieser ‚König Kandaules' wirklich Ironie und tiefere Bedeutung untrennbar verschmilzt und von so rühmlich straffer Schlankheit ist, so schnellfüßig und leichtgeherzt und lächelnd: der muß zum Buche greifen. Im Kleinen Theater fände er bereits ‚Mandragola.' Die Aufführung hat nur geringe Schuld. Sie war kein Meisterstück, doch auch nicht schlecht; sie half so wenig, wie sie schädigte; wohlwollende Aufmerksamkeit vermochte aus ihr ein halbwegs richtiges Bild des Werkes zu gewinnen. Die Hauptschuld trägt die Presse. Ein Javaner, der auf den letzten Seiten dieser Nummer meine Zusammenstellung läse, würde erfahren, daß Herr Skowronnek eine Wohltat für die Menschheit und André Gide der letzte aller Stümper ist. Auf den Einwand, daß die berliner Kritiker nur selten für Javaner schreiben, wäre zu erwidern, daß unser deutscher Durchschnittsleser in gewissem Sinne ebenfalls aus Java stammt. Er hat keine Ahnung, daß hier mit grundverschiedenem Maß gemessen wird und läßt den Gide bestenfalls zu zwei, drei Vorstellungen, den Skowronnek zu einem halben Tausend ausverkaufter Häuser kommen.

Auch Gerhart Hauptmanns jüngste Schöpfung hat die Presse ungerecht behandelt. Aber dabei verhält es sich ein bischen anders. Es liegt mir einigermaßen fern, Brahm mit Barnowsky zu vergleichen. Gleichviel: im Brahmschen Hause ist ‚Kaiser Karls Geisel' um ihr schönstes Teil, nämlich um Kaiser Karl, betrogen worden. Vielleicht sind seit den Herrlichkeiten von Reinhardts ‚Räubern', die das nächste Mal geschildert werden sollen, meine Ansprüche noch mehr gewachsen. Nur daß auch vorher schon Herr Marr nichts als ein Episodenspieler war. Wie durfte man dies Stück auf seine Schultern laden! Wenn man nun einmal Rittner nicht mehr haben kann, so ist doch schließlich Bassermann noch da. Die ganze Mühewaltung des übrigen Ensembles war vergebens. Vergebens, daß Sauer wie ein Heiliger anzuschauen, wie eine Andacht anzuhören war; daß Reichers meisterliche Redekunst mit Feuereifer wider Satan focht; daß diese kleine Teufelinne Frau Ida Orloff leidlich überzeugend, wenn auch ohne jeden Ueberschuß verleiblichte; daß selbst der neue Herr Decarli, der im modernen Prosastück veraltet wirkt, mit seinen Versen umzugehen wußte. Vergebens, daß Alfred Roller köstliche Gemächer, Gärten, Gänge beigesteuert hatte. Dazwischen stand Herr Marr etwa wie einer von des Soldatenkönigs Riesengrenadieren in mittelalterlichem Maskenkleid. Gewöhnlichstes Gebaren und einförmiges Gebrüll ermordeten Karls ganze Seelenfeinheit. Am Abend vermutet man das eigentlich nur, um nachher aus dem Buch Gewißheit zu erhalten. Wer das Buch so streng gehütet und dadurch verhindert hat, daß man schon im Theater die Arbeit des Dichters und des Mimen von einander sondern konnte, hat Hauptmann einen schlechten Dienst erwiesen. Denn selbst die schwachbegabten Nachtreporter, die jetzt für Tausende von Lesern dies Legendenspiel entwerten durften, hätten dann, so glaubt mein unerschütterlicher Optimismus, zum mindesten der Dichtung diejenige Reverenz bezeugt, die sie dem Drama nicht mit Unrecht schuldig blieben.

Das Drama wird nicht zu retten sein. Was ist die Kunst des Dramas? In Handlung das umzusetzen, was es uns zu sagen hat. Bei Hauptmann wird es selten umgesetzt. Es wogt in ungedämmter Redeflut daher. Nur weil vorhin von Gide die Rede war: Hauptmann, der uns wahrhaftig unvergleichlich teurer ist, könnte von dem Franzosen Knappheit, Beschränkung, Sparsamkeit der Linien lernen. Was wird blos an entbehrlicher Erzählung aufgeboten, um Gersuind, die Geisel, einzuführen! Das bischen Zeitkolorit, das aus dem sprudelnden Wortreichtum zu entnehmen ist, müßte viel schneller und viel billiger zu haben sein. Der ganze erste Akt ergibt so gut wie nichts, was nicht bequem in einem von den unvermindert üppigen Berichten des nächsten Aktes anzubringen wäre. Hier erblickt man

den sechzigjährigen Kaiser Karl im Bann des fünfzehnjährigen Herleins, das er aus der Gefangenschaft gelassen hat, weil er es liebt. Man ist voll Mitleid und voll Furcht. Man weiß aus Leben und aus Dichtung, wie sie beschaffen sind, die Lulus, die Dalilas, die Astartes, die den Männern Herz und Hirn aussaugen. Auf Gersuinds jungem Angesicht erkennt man die Familienzüge. Aber der große Kaiser Karl ist weder so gebildet noch so scharfen Augs wie wir: er fühlt durch das Verderben ein menschlich Herz, das er zu retten sucht. Eh ihm das nicht gelungen ist, will er den blonden Irrwisch nicht besitzen. Wir Klugerfahrenen sind gewiß, daß es ihm nie gelingen wird, und sehen ohne jene Spannung, die ein legitimes Vorrecht nicht blos des schlechten Dramas ist, genau das kommen, was in solchen Fällen immer kommt. Er richtet ihr, im dritten Akt, ein Lustschloß ein. Ihr beut es keine Lust. Sie läuft des Nachts in Schenken, tanzt nackt und gibt sich jedem preis. Der Kanzler des Frankenreichs beschreibt ihr Treiben im Staatsinteresse, uns zu weitaus geringerer Ueberraschung als dem Kaiser. Der jagt sie voll Empörung fort, ohne zu ahnen, daß sie schon das Gift des vorsorglichen Kanzlers in den Adern hat. Wenn man ihr Schicksal mit ungeheuerm Gleichmut aufnimmt, so liegt das daran, daß sie zu blaß geblieben ist. Wedekinds Erdgeist ist ein Schrecken, Grillparzers Rahel eine Wonne. Hauptmanns Verderberin hat für mich weder einen liebenswerten, noch einen fürchterlichen Zug. Sie mag dem Leben abgesehen sein, und wirkt doch wie errechnet. Sie erläutert sich überwiegend selbst. Ich bin ein Kind von eurer Eva nicht und euerm Adam: meine Ureltern aßen von euerm Sündenapfel nicht! Drum weiß ich also nicht, was gut und böse. Bevor sie dann, im Schlußakt, stirbt, soll allerlei Brimborium das primitive Bild ersichtlich komplizieren: es wird nur unlebendiger, nicht runder und nicht reicher. Dennoch zeigt gerade hier zum Schluß sich noch unwiderstehlicher als in den andern Akten, daß der alte schwachmütige Dramatiker, der eigene Wirrnis nur mit Grillparzerischen Mitteln lösen kann, daß dieser Gerhart Hauptmann der alte wundervolle Dichter ist.

Man bleibe dem Theater fern und halte sich ans Buch. Es muß die Schuld des Lesers sein, wenn ihn der Kaiser Karl nicht namenlos ergreift. Naturgewalten rauschen. Das bist nicht du, das kannst du aber werden. Wer jung ist und nicht allzu schweren Bluts, der findet wohl für jede Rosalinde eine Julia und lacht nach kurzer Zeit an ihrer Brust der Falschen. Der große Karl ist alt und schwersten Bluts. Ihn trifft es hundertfach. Das Eismeer siedet! Eis von sechzig Wintern, und mehr, zerbirst, zerschmilzt, verdampft in Glut. Karl könnte mit seinem Leidgefährten aus der Bibel sprechen: O Sulamith, das Reich ist mein Erbe, die Lande sind mir unter-

tänig, bin über Juda und Israel König; doch liebst du mich nicht, so welk ich und sterbe. Um kein Haar anders fühlt der Deutsche beim Anblick dieses hurenhaften Höllenblendwerks, das ihn mit unbegreiflicher Gespenstigkeit narrt, äfft und seiner Pflicht entwendet. Er lacht der Pflicht. Was ist denn seine Pflicht? Soll er im Schweiße seines Angesichts, ob ihm die Zunge lahm wird, nur befehlen? Paläste bauen und zerstören! Länder bevölkern und zur Wüste machen! Wunden schlagen und heilen! Schätze finden, sie verlieren und suchen, wiederfinden dann! Wegwerfen das Gefundene! Würgen! Strafen! Nein, zur Tafel muß der Kapellan ihm Salomons Weisheit lesen: wie alles eitel, nur ganz eitel ist, und wie geschieht, was schon geschah, getan wird, was schon getan ist. Eins nur ist nicht eitel: die Leidenschaft zu Gersuind. Sie braust über ihn dahin, wie Sturm, der auch die stärksten Eichen schüttelt. Ihr psychologischer Verlauf hat keine Lücke. Auf uns noch liegt der sonderbare Fluch Gottes, der Eva wegen, unsrer Ahnfrau: die immer noch zuweilen uns besucht, damit die Pein nicht sterbe unsres Daseins, mit frischen Äpfeln und mit neuer Schuld! Der Spott, daß dieses typische Erlebnis an keinem unbeträchtlicheren Gegenstand als Karl dem Großen zu demonstrieren war, ein Spott, den die groteske Subalternfigur der Brahmschen Bühne aufregt, dieser Spott verstummt vor Hauptmanns echtem Karl. Da ist es gerade der Widerspruch zwischen der Weltbedeutung dieses Herrschers und der vollkommenen Nichtigkeit des Schlängleins, der erschüttert. Die Unentrinnbarkeit urewiger Kräfte macht immer wieder alle Menschen gleich. Der große Karl, ach, wie so klein! Je mehr der Abstand sich verringerte, um so viel matter wäre die Erschütterung. Bei allem Adel, wie menschlich schwach berührt der Mann, wenn er selbst diesen Auswurf noch ins Große stilisiert: Der purste Drang zur Selbstachtung heißt ihn so tun. Ihr wilder Trieb war mehr als einer Dirne Fürwitz! War Zwang eines Dämons! War ein finstrer Dienst! Dann kriecht er wieder unters Joch, von Einsamkeit umwittert, ein Parsifal im Silberhaar, Mimosenseele im kriegerischen Otterfell des groben Franken. Wohlan! Eh es zu spät ist . . .: Handwerksmann, nun an dein Handwerk! Seht ihr den Mann, der jener Toten nachfolgt? Die Menge weiß von diesem Manne nichts! Laßt ihn . . verratet nichts! . . laßt ihn nur gehen! Was es nicht kannte, wird dem Volke nun nicht fehlen: und ein Greis bleibt ihm zurück! Und der . . der Greis sehnt sich ins freie Feld! Das ist Musik. Was Stoff für einen Humoristen bieten könnte und oft geboten hat, ist hier zu einer schwermutsvollen Elegie geworden. Sie klingt uns tief und rein. Ließe sie sich aus dem mißglückten Drama schälen, wir wären um einen wahrhaft stolzen Wert bereichert.

Kinderaufführungen/ von Ernst Schur

In jedem Jahr erscheinen pünktlich zu Weihnachten auf dem Spielplan der Bühnen die Kinderaufführungen. Jedes Theater hat sein Weihnachtsstück. Die alten Märchen werden ausgeplündert, zurechtgeschnitten, verhunzt und mißhandelt, und das auf diese Weise entstehende Ragout (mit sentimentaler oder patriotischer Sauce übergossen) wird dann auf billige Weise serviert.

Es gibt jetzt moderne, künstlerische Kinderbücher; eine neue Psychologie ist der Entwicklung der Kinderseele auf der Spur; wir denken freier und größer von dem Wesen und Werden des Kindes; Kinderspielzeug gibt es von ganz neuer Art der Erscheinung, breitflächig, derb, dekorativ; und selbst der Pfefferkuchen gibt sich in einer neuen lustigen Schönheit, mit Zeichnungen in Zuckerguß, die von Künstlern entworfen sind. Nur die Bühne hat sich dieser modernen Art noch verschlossen und arbeitet mit den alten Mitteln weiter, ohne zu ahnen, daß vielleicht gerade hier neue Tendenzen zu entdecken sind. Dabei muß die Bühne, eigentlich gerade da sie Allgemeinkunst darstellt, alle Kräfte, die Neues wirken können, heranziehen, um der Aufgabe, die ihr gestellt ist, gerecht zu werden, der Aufgabe, der Allgemeinheit rückwirkend wieder künstlerisch-geistige Anregungen zuzuführen.

In dieser Absicht, das Niveau unsrer Bühnen inbezug auf Kinderkunst festzustellen, machte ich die Runde an den verschiedenen Theatern. Man kann nicht sagen, daß hier ein Mangel herrscht. Mit einer seltenen Einmütigkeit stürzen sich die Theater auf die Weihnachtsstücke. Aber sie ahnen nicht, daß hier ein Problem liegt, das noch der Lösung harrt, und das, der Lösung nur nahegeführt, schon Anerkennung bringen würde. Sie wissen nur, daß damit vielleicht Kasse gemacht werden könne, und mit den Mitteln, die eines Zirkus würdig sind (zwei Kinder auf einen Platz, jeder Erwachsene darf ein Kind gratis mitnehmen), ist man bestrebt, die Räume vollzupfropfen. Nun ist es sicher ein sehr lustiger Anblick: ein volles Haus mit lauter gespannten Kindergesichtern, glänzenden, fröhlichen Augen, und man wird auch das als einen Genuß gelten lassen können. Es ist aber ein Genuß für sich, der mit der Sache nichts zu tun hat. Man geht um das Problem herum, indem man sich befriedigt fühlt, wenn die Kinder große Augen machen. Sie machen große Augen, wenn auf der Straße ein Pferd fällt; sie lachen, wenn der Papa sich abmüht, die Stiefel anzubekommen, und sie finden es schon sehr lustig, wenn ein Diener in Livree ihnen im Theater ein Programm anbietet.

Damit kommen wir zu der Frage: ob und inwieweit das Kind kritischer Richter über das Gebotene sein kann und darf. Es scheint auf den ersten Blick sehr einleuchtend, daß das Kind wahrscheinlich am besten wissen werde, was zu ihm paßt. Bei einigermaßen eingehender, tiefer dringender

Ueberlegung aber wird man skeptisch werden. Worauf beruht Kritik? Zum einen Teil auf instinktiver Empfindung. Ich empfinde: dies paßt für dich, dies sagt dir zu. Zum andern aber auf Wissen, Sichten, Annehmen oder Ausscheiden. Dies zweite kann beim Kind, das über den für diesen Prozeß notwendigen geistigen Vorrat nicht verfügt, nicht in Betracht kommen. Es bleibt also das Instinktive. Da aber kommt dann schon gleich die Frage in Betracht: ob das Kind im Instinktiven frei organisiert ist, ob es versteht, dieses Instinktive zur Aeußerung zu bringen. Und wer weiß, wie sehr gerade beim Kulturmenschen die Rettung des Instinktiven erst durch den reifenden Intellekt bedingt ist, der wird in kritischer Beziehung auf das instinktive Empfinden des Kindes als urteilenden Faktor wenig Gewicht legen. Es weist zuweilen ab, was gut ist und zur Entwicklung dienen könnte; es nimmt begeistert an, was schädlich ist und nur eine lustige Außenseite zeigt. Kurz, wahllos folgt es einem Unkontrollierbaren, das ja selbst noch in vielen Erwachsenen wirkt, als letzte Eigenschaft des befehlenden Organismus, der entweder auf das starre, zusammenziehende oder auf das sich ausdehnende, sich erweiternde Prinzip gestellt ist.

Man wird also die Maßgeblichkeit des Kindes auf ein vernünftiges Maß zurückführen müssen, wo es sich so darstellt: Allerdings ist das Kind Maßstab, da diese Kunst ihm zum Genuß geschaffen und bestimmt ist. Aber man kann das nur so verstehen, daß der Erwachsene das Kind beobachte, es kennen lerne und aus diesem durch Tatsachen und Nachspüren genährten Wissen das Kunstwerk schaffe, das diesen aufnehmenden Organen entspreche. Der Erwachsene wird dann eine rechte Mischung herstellen, daß das Wertvollere nicht langweilig, das Tüchtige nicht lehrhaft und das Ganze reizvoll wirke. In diesem Sinne wird die Kunst Zweckkunst.

Was man aber bei den meisten Kinderaufführungen zu sehen bekommt, das ist entweder Harlekinade oder Sentimentalität. In den meisten Fällen wird von dem Märchen der Inhalt geborgt und gestohlen, und auf dieses schöne Gewand werden rohe, plumpe Ornamente gestickt. So sah ich eine Schneewittchen-Aufführung, bei der die Zwerge, sobald Schneewittchen glücklich den wechselnden Anschlägen ihrer bösen Stiefmutter entronnen und gerettet ist, jedesmal ein dreifaches, kurzabgehacktes, einem bekannten Vorbilde entlehntes, darum aber doch geschmackloses und in diesem Zusammenhang geradezu gräßliches Hurra, hurra, hurra! hören ließen. Und dann knieten sie nieder, und die Augen blickten empor: „Laßt uns ein Dankgebet sprechen . . .“. Man wird sich darüber einig sein, daß solche Posen, die das einem gewissen Kreise von Erwachsenen Wünschenswerte auf die Ebene des Kindes projizieren, unleidlich sind, ja widerwärtig wirken.

Im allgemeinen kann man sagen, daß eine durchgehende Verwirrung, ein Mangel an Stilgefühl sich hier bemerkbar macht. Das ‚Tiroler Krippenspiel‘, das in so feiner Weise ein Weihnachtsstück für Erwachsene wie für Kinder sein könnte, wurde dargestellt halb pathetisch, halb realistisch;

zu beiden Stilen langte es nicht. Das Pathetische war seifig, das Realistische trivial; das Markige, Volksmäßige wurde unterdrückt; das Salontirolerhafte gab die Stimmung an; Bilder von barbarischer Geschmacklosigkeit reibten sich aneinander. Und dies in einem Stück, für dessen Stil und Gehalt jede Galerie in den hundert verschiedenen und doch im Stoff gleichen Gemälden alter Meister deutschen, vlämischen, italienischen Ursprungs Vorbilder liefert.

Aber auch die andern Bühnen tappten mit ihren nach bekannten Märchen zugestutzten Stücken darstellerisch im Dunkeln. Auch hier ging Phantastik und Realistik, Rührseligkeit und Clownspaß in idyllischer Harmlosigkeit ineinander. Für eine Großstadt, die sonst, was das Theater anlangt, vorbildlich sein will, ist dieser Schlendrian, der die Bühne auf das Niveau einer Kleinstadtschmiere zurückschraubt, ein trauriges Resultat.

Eine Ausnahme machte bis zu einem gewissen Grad das Lustspielhaus, das wenigstens den Versuch wagte, die moderne Anschauung, die in den neuen Kinderbüchern sich schon einheitlich betätigt, zur Geltung kommen zu lassen. Bezeichnenderweise war dieses Stück ‚Peter Gerneklein' englischer Herkunft; und ebensoweit wie uns die englischen Kinderbücher vor einigen Jahren noch voraus waren und uns im Künstlerischen einen neuen Stil brachten, so scheint auch das englische Kinderstück — England ist das Land der Familie, des gemütlichen Heims, der Freude am kindlichen Leben — vorbildlich zu sein. Dies waren Ausschnitte aus dem Leben, gesehen durch ein kindliches Temperament. Reichlich Handlung (vielleicht für Kinder etwas zu verworren); Märchenhaftes und Abenteuerliches hineinragend. Die Erwachsenen im Licht der Kinderwelt gesehen. Das Ganze von grotesker Schlagkraft und Selbstverständlichkeit. Bezeichnend für englisches Wesen die Abwesenheit von Humor und Wärme; die Jungens und Mädchens werden wie selbständige kleine Wesen genommen, die Welt dreht sich um sie; sie führen ihren Willen durch. Die Bühne gab dem Ganzen einen geschlossenen Rahmen, so daß Bilder zustande kamen, die an moderne Kinderbücher erinnern konnten: das moderne, englische Kinderzimmer mit einem dekorativen Kinderfries im Anfang, die Wohnung der ausgerückten Jungens in Höhlen unter der Erde, die Schneelandschaft mit dem tief dunkelblauen Nachthimmel und das wirksame Seeräuberschiff.

So viel verschiedene Kindertypen es gibt, so viel verschiedene Stile gibt es. Wer wirklich daran geht, ein solches Werk zu schaffen, muß wissen, daß er sich darüber klar sein muß, welchen Stil er innehalten will. Ein Kinderstück ist nicht ein Sammelsurium von Verworrenheit, Späßen und Lehrhaftigkeit. Es hat oder vielmehr es habe seinen Stil; es habe auch seinen Rhythmus, und ebenso wie uns in der bildenden Kunst Stilwirrwarr beleidigt, wie uns in der Musik Verworrenheit verletzt, so stößt uns die innere formale Disharmonie eines solchen Bühnenwerkes ab.

Man braucht nur ein modernes Bilderbuch zur Hand zu nehmen. Da hat jedes seine eigene Art. Künstler wie Volkmann, Orr, Kreidolf, Hofer,

Freyhold, Engels, Larsson unterscheiden sich voneinander und jeder hat seine Welt für sich. Das moderne Bilderbuch stellt stilistisch eine Einheit dar. Dieses dekorative Prinzip mache sich auch die Bühne zu eigen, und sie wird damit ihren eigenen Gesetzen nachspüren.

Man kann in einem solchen Kinderstück die Kasperle-Note, das Groteske betonen. Etwa wie Hofer seine Kinderstücke zeichnet. In Farbe und Form exzentrisch, vereinfacht. Oder wie Busch, mit mutwilliger Satire, mit Hinneigen zur Karikatur.

Man kann die ruhige Schönheit und Einfachheit des Lebens sich zum formalen Vorbild nehmen und etwa die Welt des Kindes aufzeigen, hineinleuchten in all das Werden, die Frohheit und die Sehnsucht, die Eigenheit und die Nachahmung. Etwa wie Larsson seine Kinderszenen malt. Intimität. Oder man mag das Märchenhafte, Phantastische in den Vordergrund rücken, und dieses stilistische Prinzip wird die höchste Schönheit, den schimmerndsten Reichtum enthüllen können. Denn es trägt zugleich das Dekorative, die großzügig geordnete und begrenzte Sichtbarkeit in sich. Etwa wie Kreidolf seine Märchenbücher schafft. Dies sollen nur Andeutungen sein; diese Möglichkeiten des Stilistischen ließen sich leicht vermehren. Wir sehen plötzlich einen ganz neuen Reichtum in dieser kleinen Welt aufdämmern.

Dasselbe gilt für den Schauspieler. Nichts ist verkehrter, als im Kinderstück nur den realistischen Stil gelten zu lassen. Auch hier variiert die Darstellung, und das Karikaturistische oder das Phantastische könnte vielleicht in manchem Schauspieler neue Fähigkeiten wecken.

Es erhellt von selbst, daß das, was hier über das Kindertheater gesagt wurde, für das Theater überhaupt gilt und weiterhin auch für die Entwicklung des Dramas fruchtbar werden kann. Die Nutzanwendungen ergeben sich von selbst.

Vielleicht regen diese Hindeutungen eine Bühnenleitung an, einen Versuch mit der Aufführung von Kinderstücken zu machen. (Das könnte vielleicht zu einer dauernden Einrichtung führen.) Dazu sei gleich bemerkt, daß das nur mit den besten Mitteln geschehen darf. Künstler und Dichter müssen dazu mithelfen. Dann erst wird eine Bühnenkunst erstehen, die nicht nur auf dem speziellen, eigenen Gebiet einen Fortschritt, eine Reformierung darstellt, sondern dem Theater und seiner Entwicklung überhaupt dient, den Stil des Schauspielers bereichert und der Literatur, der Dichtung neue Anregungen gibt.

Wir haben solche Bühne und solche Stücke noch nicht. Aber sie werden kommen. Und dann wird man erkennen, daß sich hier dieselbe Entwicklung vollzog, wie auf andern Kulturgebieten, wie etwa im Kunstgewerbe: was früher von Geldjägern und Industrierittern ausgebeutet wurde, das nahmen Künstler in die Hand, und so ersteht ein Altes neu. Das ist doch das Zeichen der Kultur: daß mit eigener Kraft und eigenem Wollen das erfüllt wird, was vorher seelenlos und kalt und nur zu Ausnutzungszwecken schablonenhaft aufgeputzt war.

Der Räuber Karl Moor / von Willi Handl

Schließlich war man doch irgend einmal jung; so ist wenigstens von jedem bessern Menschen zu hoffen. Es soll ja auch andre geben, aber die können, wenn von künstlerischen Dingen die Rede ist, keinesfalls mitgezählt werden. Jene aber, denen ein Duft ihrer ersten Blüte von Mal zu Mal noch die Erinnerung anhaucht, müssen es wissen: daß wir alle waren wie er, daß uns die ganze Menschheit im Grunde war wie er, und alles andre nur Unmensch, Gezücht, heuchlerische Krokodilenbrut. Wer von den Deutschen irgend das Talent hat, sich selber zu entdecken, der entdeckt sich gewiß an diesem Räuber Karl Moor zum ersten Mal (und hoffentlich noch recht lange vor der Stunde, da er sich im Hjalmar wiederfindet). Nie erschien ein Jüngling Jünglingen vollkommener als dieser. Und wer es sich je, in irgend eines Traumes Verhüllung, gewünscht hat, „den Mann mit dem vernichtenden Blick zu sehen, wie er dasaß auf den Trümmern von Karthago" — jetzt wünscht er es sich nicht mehr. Auf dieser Stufe der Entwicklung heißt für den Menschen, dem Entwicklung überhaupt etwas bedeutet, der Vollender der Welt nicht anders als Karl Moor. Dieser Einzige vollendet sie, indem er sein Wesen in die wesenlose bringt, seine Leidenschaft in ihre Kälte, seinen Trotz über ihre Verstocktheit; indem er allen ihren schmerzlich bindenden Imperativen und Negationen, ihrem Sollen und Nichtsollen sein einzig dahindonnerndes: In tyrannos! entgegensetzt. Mehr wird in diesem Alter nicht gebraucht. Ein Wort, eine Losung, ein Gefühl, ein Mensch, ein Schicksal: eins im andern und alles in einem. Ein Schicksal? Vielleicht doch nicht. Wieviele von den insgeheim Karlmoorischen glauben denn ehrlich daran, daß ihr edler Hauptmann nun, nachdem jenem Mann geholfen sein wird, geköpft, gerädert oder gevierteilt werden soll? Höchstens etwa die zukünftigen Staatsanwälte und Pädagogen unter ihnen. Die andern aber: „Wer kein Hund ist, rettet den Hauptmann!" Rettet ihn natürlich, indem er ihn ehrenvoll begnadigt, in sein Erbe einsetzt und ihm rasch eine andre Amalia (diese hier war ohnehin nicht von wesentlichem Interesse) vermählt. Jünglinge dürfen so glücklich sein, die tragischen Notwendigkeiten nicht zu empfinden. Ihrem Sehnen ist dieser Räubergraf engstens verwandt, ihrem Sinnen diese Räubertragik feindselig fern. Selbst den Jüngling Schiller habe ich im leisen Verdacht, daß nur die Figur seinem innersten Herzen entsprungen, ihre moralische Auslegung aber in seiner Studierstube erarbeitet ist. Er muß an seinen großen Helden weit mehr geglaubt haben, als an das große Schicksal, das ihn zerbricht.

Nur Jünglinge dürfen so glücklich sein. Wir Reiferen, denen das Leben gezeigt hat, daß es stärker ist als unsre stärkste Sehnsucht, größer als unser größter Traum, wir ahnen die Erhabenheit unabänderlicher Gesetze, wir fühlen die bestimmenden und die richtenden Gewalten des Schicksals, wir wissen von Tragik. Und in dem heldischen Räuber Karl Moor erkennen

wir nun unsre eigene junge Hemmungslosigkeit, die am moralischen Gesetz der Welt zugrunde ging, wie er. Entdecken uns also zum zweiten Mal an ihm, aber jetzt aus einer andern, von weiter her gezogenen Perspektive. Und können, wie die Perspektive sich weitet und wächst, in ihm wieder nicht nur Persönliches, sondern Allgemeinstes, der ganzen Menschheit Gültiges sehen. Er war lange vor Schiller da und lange vor Schillers Quelle; er steht am Anfang unsrer moralischen Geschichte. Sein Ahnherr ist kein andrer als Prometheus; ohne seinen Typus ist keinerlei Kultur denkbar. Seine Formel heißt: Kulturinhalt, der in der jeweiligen Kulturform noch nicht aufgeht. Und jedesmal empfindet sein ungeduldiges Temperament diesen neuen, noch nicht untergebrachten Inhalt als den wesentlichsten und schönsten. Alles andre, in Epochen erworben, festgefügt und wohlbekannt, verachtet er als viel zu klein. Er sieht nicht, daß es noch immer unendlich viel größer ist als er; denn er kann zunächst nichts sehen, als die Gebilde seiner Sehnsucht. Die bedächtigen Behüter des Alten erscheinen ihm lächerlich und gemein. Nur der Mensch dünkt ihn des Lebens wert, der die Welt neu erschaffen kann. Und da das Gesetz und seine Schwere ihn hindern, Schöpfer zu sein, so wird er Zerstörer. Er muß sich außerhalb der Ordnung treiben lassen, die sein Bestes zu empfangen zögert. Außerstande, mit seinen allzu raschen Kräften so gut zu sein, wie er es möchte, wird er böse — weil es ihm zuletzt doch auf die Kräfte und nicht auf das Gute, das sie wirken sollen, ankommt. Alle Romantik des Verbrechens wurzelt hier: Menschlichkeit außerhalb der Regel.

Immer und immer, in der ganzen Geschichte und in der ganzen Literatur, muß dieser Typus wiederkehren. Denn er ist der simpelste und der überzeugendste Verkünder der ewigen Wahrheit, daß die Menschen unter einem Gesetz, das sie selbst geschaffen haben, nicht stehen bleiben können. Er ist der ewig aufgeregte Rufer, der ewig unzufriedene Pocher an den Toren einer geschlossenen gesellschaftlichen Kultur: Exite, nam et hic dii sunt! Als Familienzerstörer, Staatsfeind, Gottesleugner und Gesetzesverächter tritt er auf; immer gutes Willens und immer von feuriger Ohnmacht. Er heißt Catilina für die Politiker, Herostratos für die Gesetzemacher, Don Juan für die orthodox Monogamen; für die Pfaffen aller besiegelter Irrtümer hat er tausend verschiedene Titel; und lodert der Trieb seiner nie ermüdeten Sehnsucht über alle Grenzen menschlichen Geistes, menschlichen Könnens hin, so klingt uns Deutschen sein großer, von Geheimnis umwitterter Name: Faust. In unsrer dramatischen Literatur aber ist sein reinstes, flammendstes Beispiel der Räuber Karl Moor. Schon hier, in dieser rührend reinen Erstlingsahnung eines unvergänglichen tragischen Typus, hat Schiller, der Jüngling, sein dramatisches Genie bewiesen, das ihm der ermüdete Rationalismus von heute vergebens wegleugnen will. Jede Literatur in Europa, die sich auf dem Untergrund einer großen Kultur ins Große entwickelt, hat ihren bestraften edlen Umstürzler, von dem gottesleugnerischen Königssohn angefangen, den Euripides von den Mänaden zerreißen läßt,

bis zu den werkreichen Verbrechern der französischen Romantik. (Nur bei den Orientalen weiß ich nichts dergleichen; ihre höchste Poesie ist glückseliges Anschauen in glückseliger Ruhe.) Für uns aber ist seine klarste, leuchtendste, deutscheste und bürgerlich begreiflichste Form der Räuber Graf Karl von Moor.

Seitdem indessen der menschliche Verstand den menschlichen Gesetzen die Würde der Ewigkeit genommen hat, seitdem die geltende Moral als soziale Vereinbarung, die geschriebene Religion als historische Form von relativer Dauer erkannt ist, mußte sich auch die Stellung, die Stimmung und die Richtung der Umstürzler in den Dramen wesentlich ändern. Standen sie früher gegen die Tyrannen auf, die (als Gesetz oder Sitte) von außen drückten, so stürmen sie heute gegen die Gespenster an, die von innen her, aus den Erbschaften ihrer Seele oder der Zeitseele verwüstend drohen. Zielte früher der Karlmoorische Umsturz auf die Veränderung der ganzen Gesellschaft, so ist ihm heute oft schon die Durchsetzung seiner Person gegen diese Gesellschaft Revolution genug. Denn niemand will heute mehr für alle stehen, weil niemand mehr zu sagen wagt, ob diese alle unter irgendwelchem seligmachenden Gesetz Eins werden können. Das hat die Karlmoore von jetzt ein wenig von den großen Prinzipien entfernt, hat sie entheldet, zu Individualisten oder Zynikern gemacht. Das Leben war ihnen vordem eine gewaltige Prüfung, in der sie unterlagen; ist ihnen jetzt eine Rutschbahn, auf der es immer wieder einmal hinaufgehen kann.

Nur der ingrimmige Kampf des unbändigen Einzelnen gegen die Gebundenheit des Lebens ist geblieben. Da sich aber diese Gebundenheit innerhalb des bürgerlichen Daseins für die Einsicht des Gebildeten immer mehr lockert, da nach und nach alles, was den Grund der Gesellschaft nicht antastet, verstanden und verziehen, da jede Meinung indulgent ertragen, jede Handlung versöhnlich erklärt wird, sobald nur irgendwo im Kreis der Nationen und der Familien (nicht mehr der Religionen und der geschriebenen Rechtsbegriffe) ein ungefährlicher Platz dafür vorhanden ist, so wird sich teils diese anarchistische Tragik, deren klassischer Held für uns bisher der Räuber Karl Moor ist, neuerdings nur umso gewisser aus aller Ordnung hinausbegeben müssen, dorthin, wo ihr geschichtlicher Ahne Herostratos und ihr klassischer Hauptmann Karl Moor standen: in das große zerstörende Verbrechen. Mir ahnt das moderne Verbrecherdrama, das dem Pathos des unzufriedenen Stürmers gegen die Gesellschaft wieder einmal in starken weltüberhallenden Tönen Luft macht. Allenthalben mehren sich die Zeichen: der verdächtige Hochstapler Keith war ein mutiger Anfang, aber ohne den rechten Zorn; Mirbeau hat in seinem Einakter ‚Der Dieb‘ ein erbittert witziges Feuilleton von der Vernünftigkeit des Verbrechens hingeplaudert; letzthin hat auch Salten Aehnliches versucht. Und die Holzhacker, Schmierer und Zusammenleimer im dramatischen Metier greifen jetzt merkwürdigerweise immer gieriger, immer öfter da hinüber, wo die Sensationen außerhalb unsrer Gesellschaft wachsen, wo ein Leben unter dem unsern, gegen das unsre sich drohend verrät. Riecht ihr Spürsinn

das Geheimnis einer unausgesprochenen allgemeinen Sehnsucht? Ich glaube, hier zeigt sich etwas an. Karl Moor, der Räuber, will auferstehen. Noch fehlt den Künstlern, die ihn künstlerisch neu ahnen, ein Wichtigstes: die Flamme. Sie fehlt unserm ganzen Alter; einem nächsten wird sie hoffentlich um so mächtiger lodern. Dann werden, wie zu Schillers Jünglingszeit, die Beruhigten wieder erzittern, die Sehnsüchtigen jubeln, die Stürmischen ein erfülltes Ideal an die drängende Brust reißen, wenn der Mann mit dem vernichtenden Blick aufs neue dasteht, die alte Zerstörermacht in der Faust und das alte Empörerwort auf der Fahne: In tyrannos!

Wege zum Drama / von Julius Bab (Fortsetzung)

Auf der zweiten Stufe des dramatischen Unvermögens, auf der wir Ernst Hardt angenommen haben, erzeugt die Sprache wohl die Illusion für die direkt abgespielten Vorgänge, aber sie ist nicht eigenkräftig genug, durch diese Vorgänge hindurch die Seele eines Schöpfers leuchten zu lassen: sie entbehrt der Persönlichkeit. Eine Persönlichkeit — freilich nicht im harmonisch gerundeten Goetheschen Sinne des Wortes, aber doch im Sinne eines eigenartigen, mit besonders gefärbter Leidenschaft die Dinge angreifenden Temperaments: eine solche Persönlichkeit spricht schon auf der nächsten Stufe zu uns. Hier finden wir das neue Werk Herbert Eulenbergs, das, wie mir scheint, unter all seinen bisherigen Dramen das schönste und — vielleicht eben deswegen — das schlechteste ist.

‚Ulrich Fürst von Waldeck‘ (als Buch bei Marquard & Co. in Berlin erschienen) ist in einem gewissen engen Sinne Eulenbergs reifstes Werk. Nicht daß seine Art hier in einer höhern aufgehoben wäre; sie hat nur ihren denkbar stärksten Ausdruck gefunden. Eulenbergs Kunst hat ja eigentlich nur ein Thema; den schlichterschöpfenden Titel hat er diesem Thema erst in seinem allerletzten (noch ungedruckten) Stück gegeben: ‚Der wilde Mann‘. Der wilde Mann, der vollblütig phantastische, überschwengliche Berserker, der Verächter der Ordnung und naive Feind der Gesellschaft, der allein ist Eulenbergs Held, fast überall, im ‚Dogenglück‘, wie in der ‚Leidenschaft‘, als Graf Walewski wie als Blaubart. Immer folgt Eulenberg mit ziemlich kritikloser Liebe seinem Zerschellen an der dummen Welt; immer verrät er seine tiefe Sympathie mit diesem Menschen, wirbt um Anteil an seinem Schicksal, verrät so den innersten Hang seiner eigenen Persönlichkeit. Nie mit ergreifendern Tönen als hier, in der Historie vom Fürsten Ulrich, der ein Mensch auf Waldecks Thron sein will und, von Schranzentum und Hoffabale zur Verzweiflung gebracht, davon geht, um mit den Tieren des Waldes zu leben. Eulenbergs Dichtersprache hat nie tiefer bewegende Wendungen gefunden als an einigen Stellen dieses Stücks. Nicht wenig trägt

wohl die genial glückliche Wahl des Kostüms zu diesem Gelingen bei: das Stück spielt „zu Mozarts Zeit", und aus dem französelndem Zeremoniell des Rokoko, der spielerisch weichen Eleganz und graziösen Sentimentalität, die den Grund der Zeitsprache tönt, hebt sich doppelt wirksam die blutige Pracht dieses inbrünstig stammelnden Wilden, dieser einsamen Waldnatur auf dem Duodezthron ab. In der weichen Luft dieser luxuriösesten Kultur klingt jeder Schrei dieses Urmenschen schrill aus in tiefsten Erschütterungen. Auch sonst ist der Poet Eulenberg glücklicher als je; prachtvolle szenische Einfälle rüsten seine Sprache mit mächtig aufwühlenden Metaphern. Wenn Ulrich, während seine Frau im Nebenzimmer mit dem Tode ringt, die Fensterscheibe zertrommelt, dann die Laden schließen und Nacht sein läßt:

Der Tag erlischt, weil der Monarch es will.
Mich dünkt, ich las dies alles irgendwo.
Mein Herz hat dazu Kerzen angesteckt
Und brennt und tröpfelt ab. — Sorgt, daß es still bleibt!
Komm, Haßenstein, du mußt mit mir hineingehn.
Ich halte ihren Blick allein nicht aus —

Oder wenn dann der Wilde in Fellen und Lumpen aus dem Wald tritt, bei Abendleuchten, und durch sein wirres Hirn die Erinnerung an seine italienische Hofkapelle zieht:

Nun? wo bleibt heute die Musik? — Ihr Bäume
steht schweigsam da wie Schildwachen am Hof!
Langweil'ge Schranzen, wißt ihr nichts zu sagen,
Als daß ihr wachst und dunkle Nadeln habt!
Einst fuhr ich wie der Wind in euresgleichen,
Nun ward ich still wie ihr. — Sieh, was ist das?
(Einen toten Vogel vom Boden aufhebend)
Singst du nicht mehr, mein kleiner Masolino?

So wachsen seiner Sprache Wendungen von erschütternder Macht zu. Es ist überhaupt eine größere Weichheit und Klarheit in seine Bilder gekommen; sein Vers hat oft tragende und malende Musik, die ihm früher fremd war. Ein ganz leiser und höchst heilsamer Einfluß der Hofmannsthalschen Schule auf diesen trotzigen Wilden ist hier zu merken. Eine vielfach reifere Kunst steht diesmal im Dienst des Eulenbergschen Themas und zwingt uns, Wut und Leid dieses Ulrich mitzufühlen, in vielen Augenblicken von unvergeßlich trauriger Schönheit.

Und doch — schon in den letzten Akten wächst über die noch fortlaufende Reihe packender Einzelschönheiten ein Gefühl des Mißbehagens auf, und am Schluß ist mir jeder Anteil an diesem Ulrich übertönt von einem stürmischen Protest meines ästhetischen Widerwillens gegen dies antidramatische Ganze. Etwas in mir steht auf und schreit wider die Sinnlosigkeit des Ganzen, wider die Bedeutungslosigkeit dieser schönen Mordgeschichte vom Fürsten, dem die Mutter das Weib ermordet, der in die Wälder läuft, wiederkommt, Mutter und Bruder ermordet und in den Wald zurückläuft. Warum? Damit wir die schöne, wahre, wilde Natur wider

die verlogen konventionelle Sitte lieben lernen? Wie — ist eine herrschsüchtige Teufelin wie diese Fürstinmutter, die (unbegreiflicherweise übrigens!), statt den Sohn umzubringen, es vorzieht, ihn durch Vergiftung der Schwiegertochter zum Wahnsinn zu treiben, ist diese Kindesmörderin vielleicht typisch für die konventionelle ‚gute Gesellschaft'? Und ist dieser in Ueberreiztheit beleidigter Nerven tobende wilde Mann wirklich ein Träger der schönen, gesunden Natur? Es sind pathologische Fälle — Zufälle! Im Grunde ganz uninteressant. Fast reut uns die Fülle des Gefühls, das wir an soviel Sinnlosigkeit zu verschwenden verführt wurden. Wo sind die Menschen, deren ewiger Bruder Ulrich ist? Wo die Mächte, die immer wieder solchen Menschen verderblich werden? Um was fordert man meinen Anteil für all dies Leben? Es ist keine ‚Idee' in diesem Drama.

Dies ist der Punkt, an dem sich Eulenberg und alle ihm Aehnlichen leidenschaftlich aufwerfen, um meine Kritik und jede ihr ähnliche theoretischer Voreingenommenheit, fühlloser Pedanterie zu beschuldigen. Zuerst ist euch, so sagen die Entrüsteten, eine Theorie vom Drama; damit sie auch zuletzt sei, muß alles Lebendige, was ihr entgegensteht, geopfert werden. Ich will beweisen, daß das nicht so ist, will beweisen, daß unsre Theorie nichts ist als nachträgliche begriffliche Ausdeutung unmittelbarster Gefühlserfahrungen. Aber vor den Beweis will ich ein Beispiel setzen, das vielleicht mehr lehrt, als ein Beweis vermag.

Durch einen Zufall konnte ich Augenzeuge werden, wie eine Frau dies Drama vom Fürsten Ulrich las. Eine Frau, die sich ihr Lebtag nicht mit ästhetischer Theorie abgegeben hat, und die überhaupt die Theorie weder will noch braucht. Ich sah, wie während der Lektüre der ersten Akte sich dieser Frau die Wangen färbten, wie ihre Augen glänzten und feucht wurden. Und ich sah, wie später ihre Blicke unruhig wurden, wie Finger und Lippen unwillig zuckten. Und als sie fertig war, flog das Buch auf den Tisch, sie durchmaß in hellem Zorn das Zimmer und stieß in unwillkürlichster Art derbe Worte tiefatmender Entrüstung aus. In dieser Entrüstung lag noch ein Kompliment an den Dichter; die Erwartungen mußte er doch recht hoch gespannt haben, deren Enttäuschung zu so leidenschaftlichen Aeußerungen hinriß. Aber war diese aus unmittelbarster Impression so drastisch aufgestiegene Enttäuschung nun auch ein Produkt kritischer Voreingenommenheit, hochmütiger Dogmatik? War das nicht vielleicht die Abwehr einer gesunden Natur, die gern mit jeder Art des künstlerisch abgeformten Lebens fühlt, die sich aber sträubt, in dieser monumentalen, höchste Bedeutung ansprechenden Form des Dramas ein kraß absonderliches Schicksal dargestellt zu sehen, das ewig nichts Allgemeinsames bedeuten kann, und das in seiner belanglosen Einzelheit schließlich in einen beleidigenden Kontrast tritt zu der betontesten aller Formen, in der es auftritt. Was als lyrisches Gedicht packt, kann als Drama verletzen, einfach weil es zu — unbedeutend ist!

Der wilde Mann ist nämlich keine irgendwie bedeutende Figur in der Menschheit. Dies nicht erfassen zu können, ist das eigentliche Unglück der

Eulenbergschen Dramatik. Für Eulenberg ist (und darin teilt er den populären Geschmack der gründlichsten Nietzsche-Mißdeuter) sein Wilder so ziemlich der Uebermensch oder jedenfalls doch der ‚bessere' Mensch. Nun haben es die Wilden bekanntlich ziemlich leicht, die im moralischen Sinne bessern Menschen zu sein; der edle Kanadier, der nicht mit Menschen lebt noch leben will, braucht natürlich weder zu lügen noch zu betrügen noch Kompromisse zu machen. Daß er aber deshalb auch der ‚höhere' Mensch in irgend einem Sinne sei: wer teilt diese sentimentalische Meinung vier Menschenalter nach Rousseau eigentlich noch? Niemand so wenig wie Nietzsche. Aber doch wohl Eulenberg. Denn er bemüht sich, uns zu weisen, daß seine vollblütig zügellosen Berserker eigentlich auch die wahrhaften Träger der Bildung, der Schönheit, der Kultur sind. Sie allein haben echte, geistige und künstlerische Interessen — bei Eulenberg. Darin aber liegt zweifellos eine sentimentalische Verfälschung der Natur. Wohl muß man Chaos in sich haben, um einen Stern zu gebären: Chaos aber ist an sich kein Stern, ist sogar das äußerste Gegenteil eines kosmischen Gebildes. Gewiß ist es uns Kulturmenschen gut, an die heilige Grundkraft des Chaos erinnert zu werden, gewiß wollen wir uns vom Dichter gern zu Mitfühlen und Mitleiden mit solch einem Chaotiker leiten lassen. Aber man soll uns nicht einreden, daß diese Wilden zugleich die wahren Kosmiker sind; sie, die Kulturfeinde, die eigentlichen Kulturträger! Daß dieser rasende Ulrich zugleich feinsinniger Musikfreund ist, macht mir höchstens sein Rasen als Hysterie, als blos kranke Kultur verdächtig — und dann wäre er nicht einmal Chaos, dann bedeutete er absolut gar nichts im Haushalt der Natur! Die wirklich Bedeutenden, die eigentlichen Kulturträger sind immer das äußerste Gegenteil vom ‚wilden Mann' gewesen: von Plato zu Lionardo, von Luther zu Lessing, von Kant zu Goethe. Die wilde Empörung, das Abstreifen toter, lästiger Konventionen ist ein erstes Kapitel in der Jugendgeschichte dieser Männer, eine Vorbereitung zum Eigentlichen, eine selbstverständliche Voraussetzung. Ihr kulturelles Werk aber ist nicht gezeugt durch Wildheit, sondern durch Bändigung, nicht durch Entfesselung, sondern durch Ordnung, nicht durch Weltflucht und Menschenhaß, sondern durch Menschenduldsamkeit und Weltbezwingung. In der Kulturwelt, in der wir leben, und aus der doch auch Eulenberg nicht so recht heraus möchte, haben die großen Wilden keine andre Aufgabe, als unser Gefühl für die dunkeln Wurzeln alles Lebens aufzufrischen und hernach von den ordnenden Mächten gebogen oder gebrochen zu werden. Eulenberg aber bringt seinen Walewski, Blaubart und Ulrich nicht nur Mitgefühl, sondern leidenschaftliche Parteinahme entgegen: recht sollen sie haben, und deshalb ist, was ihnen entgegensteht, nicht als eine weise zielende Macht, eine planvoll bauende Notwendigkeit gesehen. Eine Welt von Feiglingen, Dummköpfen und Schurken bildet die total nichtige, wesenlose Gegnerschaft der Eulenbergschen Chaotiker; ihr Untergang ist deshalb höchst beklagenswert, höchst traurig und — ganz untragisch, ganz sinnlos! Wenn im ‚Fürsten Ulrich' der Erbprinz von

Kassel seinem Waldmensch gewordenen Jugendfreund zuruft, daß es für einen Fürstensproß doch andre Möglichkeiten gebe, als seine gekränkte Kraft im Wald unter Tieren zu vertoben, da hofft man einen Augenblick, daß es Licht werden könne in Ulrich-Eulenbergs Welt. Wirklich kehrt der Waldmensch zurück; aber nur, um Mutter und Bruder zu morden, sein Land (in seiner konsequenten Chaotik sogar ein sehr hübscher Zug!) auswürfeln zu lassen und dann in den Wald zurückzulaufen. Nein, dieser Kassel ist für Eulenburg doch nur ein kleinlich beschränkter Philister, der die edle Seele dieses Wilden nicht faßt. Eulenberg bleibt sentimental, und Ulrich behält recht, ganz recht. Kein einziger wirklicher Wert ist auf der Gegenseite, und Ulrich, der allein Gerechte, erfüllt das ganze Drama allein mit der Glut seiner wilden Leiden. Ein stürmischer und doch ganz auf einem Punkt kreisender Monolog, das Toben eines Einsamen ins Nichts hinaus, eine ergreifende und in ihrer prahlenden Fülle zuletzt doch leere, hohl überbauschte — Lyrik.

Da sind wir wieder auf dem Boden des ästhetisch Erweislichen. Alles bisher Vorgebrachte dürfte man nämlich als Sache des ethischen Geschmacks, als ästhetisch irrelevanten Weltanschauungsstreit aus der kunstrichterlichen Diskussion weisen, wenn, ja wenn nicht gerade in der dramatischen Form jene gleichgewichtige kosmische Kraft der Welt Gestalt geworden wäre; wenn nicht die reine Erfüllung gerade dieser Form gebunden wäre an die Fähigkeit, in das große, notwendige Ringen der Kräfte hineinzulauschen, das Zwiegespräch der ewig aufbegehrenden mit der ewig eindämmenden, ausgleichenden Macht zu vernehmen. Im Kleinsten wie im Größten dialogisch zu sein, ist die Aufgabe. Eulenberg hört nur die eine, die Empörer-Stimme; seine Sprache ist deshalb nur im engsten Kreise dramatisch-epigrammatisch. Sie hat die hitzige Schärfe des Kämpfers; aber die Hiebe gehen in die Luft. Im großen Gange des Dialogs fehlt der Widerschlag, die Gegenrede. So bleibts ein lyrischer Monolog, der erst packt, dann ermüdet und schließlich in seiner anmaßlichen Endlosigkeit abstößt. All diese Eulenbergschen Menschen könnten ebensogut über einen Stein stolpern und sich das Genick brechen, statt sich an steindummen und gemeinen Menschen totzuärgern. Es wird nirgends Achtung erzwungen oder auch nur gefordert vor der Kraft, der sie erliegen. Glauben wir Eulenberg, so sind es edle Pechvögel; glauben wir ihm nicht, so sind es bedauerliche Kranke. In keinem Fall sind es tragische Helden. In keinem Fall tut sich uns jenes erschütternde Schauspiel der Unvereinbarkeiten auf, die sich ewig suchen müssen, um Leben zu zeugen. In keinem Fall sehen wir uns in die Tiefe gewiesen, in der unser aller Schlacht geschlagen, unser eigenstes Schicksal verhandelt wird. Um dieser fehlenden Möglichkeit zu innerstem Mitfühlen — und um keiner vorgefaßten Theorie willen — wehren wir uns, die Eulenbergsche Dramatik als wahrhaft tragische Dichtung anzuerkennen, urteilen wir, daß hier nur eine dritte, durch sprachliche Illusionskraft und persönlichen Reiz erhöhte und doch in ihrer lyrischen Subjektivität gar gipfelferne Stufe dramatischer Unzulänglichkeit sei.

(Schluß folgt)

Kasperletheater

Chordamen / von Cuno

In Wien haben die Choristinnen der Theater sich über schlechte Bezahlung beschwert und zur Verbesserung ihrer Lage zusammengetan. Infolgedessen hat sich das Berliner Tageblatt auch für das Wohlergehen der berliner Chorfräuleins interessiert. Das Blatt ist bei dem Versuch, Licht in die bisher so dunkle Situation zu bringen, gleich vor die rechte Schmiede gegangen und hat diejenigen gefragt, welche die mangelhaften Gagen an die Choristinnen auszuzahlen hätten: die Theaterdirektoren! Man kennt die Geschichte vom alten Kroll-Engel, der einmal kopfschüttelnd sagte: „Meine Choristinnen kriegen alle neunzehn Mark im Monat. Nu hab ich neulich gehört, daß sie alleine zwanzig Mark Miete bezahlen. Seitdem frag ich mich immer: Wo nehmen se blos die eine Mark her?" Die Zeiten haben sich erfreulich geändert. Die Direktoren von heute erklärten dem Berliner Tageblatt einstimmig, es sei nichts faul im Staate Dänemarks: alle ihre weiblichen Angestellten für Chor und kleine Rollen würden ausgezeichnet bezahlt, mit Vergünstigungen nur so überschüttet und fühlten sich in ihrem schweren Berufe kannibalisch wohl. Glücklicherweise scheinen die Direktoren die Wahrheit gesprochen zu haben. Und auch die von uns direkt erlassenen Anfragen haben ergeben, daß die berliner Choristinnen durchaus nicht von der Misere leiden, die offenbar in Wien unter ihresgleichen herrscht.

Fräulein Carla Stefan, Beamtentochter und königliche Chorsängerin, schreibt: P. P. Auf Ihre geschätzte Anfrage wird nach Einholung der Erlaubnis der Generalintendantur der ‚Königlichen Schauspiele' ergebenst erwidert: Selbstredend erfreuen sich die weiblichen Angestellten eines königlichen Opernchors jener Zufriedenheit, wie sie stets dort gedeiht, wo der Preußenaar seine Fittige ausspannt, und wie sie unter gebildeten Mädchen überall in die Erscheinung treten muß. Ueber das Alter, in welchem das Temperament auf die Bahn des Lasters zu treiben in der Lage ist — Sie entschuldigen schon, daß ich eine so heikle Angelegenheit berühre, aber Sie haben in Ihrem Briefe davon angefangen — über dieses Alter also sind wir alle ja Gottlob lange hinaus. Und Opern, die unsrer Moral jetzt noch schädlich sein könnten, werden bei uns überhaupt nicht aufgeführt. So sind wir mit Unterstützung unsrer lieben Eltern, die sich durchweg in gesicherten, zuweilen wohl gar vom Glanz eines Ordens überstrahlten Beamtenpositionen befinden, in den besten Verhältnissen. Wir kennen keine Anfechtungen. Herrenbekanntschaften sind uns verboten, und die Chorherren sind alt und klapperig. Wir dienen unserm Kaiser und danken täglich dreimal Gott und viermal Seiner Exzellenz, dem Herrn Hoftheater-Intendanten.

Fräulein Mieze Brummer vom Metropoltheater, Lüneburgerstraße 18, I, Telephon II, 13941, schreibt: Lieber Herr Doktor! Obgleich es von Sie eine Indißkrezjohn is, wenn Sie nach meine Verhältnisse frahgen, denn

was geht Sie das an? Aber ich will Ihn doch unter die Arme greifen, mit Mitteilungen natürlich, weil Sie son netter Mensch sind. Also meine Verhältnisse haben sich jetz wieder jebessert, obgleich ich vor zwei Monaten dick ins Schlamassel war, so daß es ganz richtich is, wenn Sie schreiben, daß mir die ‚nötichsten Lebensbedingungen fehlten' und ich sogar zwei Mal bei Kempinskin Abendbrot essen mußte, wo ich doch an Adlon gewöhnt bin. Schult war nur Rosenthal und der deemliche Bankdiskont, der mich doch garnichts anjeht, und wenn von ihm ein besseres Mädchen nich das haben kann, was sie braucht, dann soll er jefellichst nich in feine Damenkreise verkehren, der Affe! Aber entschuldjen Sie, lieber Herr Doktor, daß ich mir von meinen Temperament habe hinreißen lassen, zu sonne Ausdrücke, wie sie ein besseres Mädchen garnich im Munde nehmen darf, heechstens der Direktor auf der Probe. Aber, wie jesagt, es war eine doowe Zeit, und ich habe mir in dieser sehr nach ein fühlendes Herze jesehnt. Indem ich aber dieses jetz jefunden habe, kann ich auch bequem von meiner Gage leben: denn er heißt Botho, ich nenne ihn immer ‚Alchen', hat drei Güter bei Posen, is Baron und beklagt sich immer im Reichstag, daß er nichts zu essen hat, was man auch ‚nohtleidenden Ackrarjer' nennt. Aber für mich sorcht er väterlich, wissen Sie mit Pommery un' so, und er hat auch Familjensinn, was man nur bei wirklich feinen Leuten findet, und Vater darf uns jeden Abend vons Theater abholen, obgleich er man einen Taxameter fährt und ein Auto doch moderner is. Aber Alchen tut das ebend, weil er sohziahl denkt, und weil ich keine Sorje haben soll. So war Rosenthal nich! Sie sehen also, lieber Herr Doktor, daß es mir gut geht, und meine Verhältnisse momentan in den besten Umständen sich befinden. Wenn die wiener Mädels sich beklagen, dann sind sie deemlich und verstehen nich, worauf es ankommt. Ich verstehe mir auf alles, wovon Sie sich vielleicht einmal perrsöhnlich überzeujen wollen. Bestens grüßt Ihre M. B.

Rundschau

Demaskierungen

Muß man darüber reden? Muß wirklich die Selbstentlarvung jedes Unbeträchtlichen dem Gedächtnis überliefert werden, nur weil sie zum Schauplatz die, wie oft auch entweihte, Szene eines berlinischen Theaters gehabt hat? . . . So rasch wie möglich. Herr Karl Strecker, der Theaterkritiker der ‚Täglichen Rundschau', hält das von Dr. Schmieden geleitete Neue Theater für eine literarische Anstalt. In einer Zeit, wo die meisten größern berliner Bühnen darauf verzichteten, als Theater der Lebenden zu gelten, und die literarische Führung in der Gegenwartsdramatik der Provinz überließen — so schrieb Herr Strecker in seiner Besprechung von Jon Lehmanns ‚Ungeheuer' — ehre das Neue Theater seinen Namen insofern, „als es wirklich neue Stücke zu bringen den Mut, die Ausdauer und Opfer-

willigkeit" habe. Wohl wegen dieser besondern Wertschätzung hat Karl Strecker, der Lebende, sein vieraktiges Drama: ‚Rudolf Schlosser' gerade dem Neuen Theater zur Aufführung übergeben (übrigens: die rechte Schmiede für diesen Schlosser). Man hat es zu büßen gehabt. Es decouvrierte sich ein Deutscher: Karl Strecker. Für die Pein, die das brachte, rächte man sich durch Zischen und Hohngelächter. Rudolf Schlosser ist ein Universitätsprofessor, der im ersten Akt durch Jubiläums-Deputationen geehrt wird, im zweiten einem sterbenden Mitarbeiter wissenschaftliche Manuskripte stiehlt, im dritten einen Gentleman aus dem Kleiderschrank seiner Frau zieht, im vierten wegen Diebstahls zu vier Wochen Gefängnis verurteilt wird, mit dem Giftfläschchen hantiert, sich aber entschließt, weiter zu arbeiten — zum Heile der Menschheit. Ein Mann des kulturellen Fortschritts, der, über Realitäten stolpernd, zum Spitzbuben und Hahnrei wird und es in Glorie überwindet. Das ist ein Motiv von mittlerer geistiger Höhe, wie es diesem Autor zukommt. Aber die Argumentation, die psychologische und technische Durchführung wickeln sich in einer deprimierenden Dürftigkeit ab, die selbst die Leser der Streckerschen Kritiken überrascht haben muß. In der Wüste dieser Geschwätzigkeit gibt es keine Oase, quillt nicht das kleinste phantastische Wässerlein, und in dieser unsäglichen Trockenheit gedeiht nur der eine Baum der Lächerlichkeit, an dessen Zweigen die Fliegenden Blätter sitzen und Stilblüten aufsprießen von fatalem Duft, Stilblüten wie diese: „Eine erfahrene Leiche liegt gern im Dunkeln." Ein junges Mädchen, das zahm und geistlos durch das Stück kriecht, wird unendlich oft „wilder Vogel!" angeredet. Darin erschöpfen sich die Reminiszenzen dieses Dichters an Ibsen. Ein Aristokrat erklärt: „Ich bin der letzte meines Stammes; ich kann mein Geschlecht aussterben lassen oder —". Von hier an pruschte das Parkett dem Schauspieler unaufhaltsam ins Gesicht. Und was immer Herr Schmidt-Häßler, der Darsteller dieses Grafen Heßler, noch für Tiefen aufwühlte: nach jedem Satz mußte er innehalten, bis die jäh ausgebrochene, brüsk angeschwollene und ganz selig hingegebene Heiterkeit endlich im Kichern verebbte. Lächerlichkeit tötet. So ward das Drama hurtig zur Leiche; hoffentlich zu einer erfahrenen, die gern im Dunkeln liegen wird! . . . (Nachträglich ließ Herr Strecker erklären, er habe das Werk schon vor dreizehn Jahren geschaffen. Um so schlimmer: wieviel Zeit hätte er, der Kritiker, dann gehabt, den trostlosen Dilettantismus seiner Akte zu erkennen!)

Eins bleibt bei solchen Vorkommnissen rätselhaft: daß stete Beschäftigung mit Dingen der Kunst eine Persönlichkeit nicht höher adelt. Wie ist es doch im Falle Kerr? Herr Alfred Kerr, dessen genießerisch erkennenden Lyrismus wir geliebt haben, hegt eine sorglich genährte Antipathie gegen Maximilian Harden. Das ist eine belanglose Privatsache, und soviel Miniatur-Emanationen dieses Hasses an den ‚Tag' kamen, man lächelte darüber, und Harden, der Besseres zu tun hatte, ignorierte sie. Dann aber begab es sich, daß Maximilian Harden, dieser Mann, der seine Persönlichkeit zum Kunstwerk von europäischer Bannkraft gepflegt und gehärtet hat, ein Leidender und ein ekstatisch in die Weite Wirkender, einer der wenigen Unerklärlichen unsrer Zeit, ein arrivé größten Stils und im letzten Grunde doch ein maudit, ein Heautontimoroumenos, ein Zauberer, der unser aller Jugend tausendfach bereichert und geschmückt

hat — daß Harden in Gefahr der Freiheit und des Lebens geriet. Hätte da Kerr nicht schweigen müssen? Ach, er hielt seinen Groll schlecht gefesselt, hörte nicht auf mit Tritten und Püffen, nahm viele Gelegenheiten wahr, dem Gefährdeten Böses zu sagen, kurz: nahm teil an der Hetze der Zahllosen, Namenlosen gegen den Einen. Seit diesem Charakterzug wird jeder sein inneres Verhältnis zu Herrn Kerr revidieren dürfen. Er ist ausgeschlossen von der empörten Trauer der Intellektuellen um die Marterung Maximilian Hardens. Wir andern machen eine Zeit der Scham und der Erbitterung durch; wir denken der entsetzlichen Rache, die die londoner Presse einst an Oscar Wilde genommen; und wir gedenken der Klagen Nietzsches über das Häßliche, das er in Deutschland, nur in Deutschland, erleiden mußte. Die Intellektuellen — sie haben es bekundet — empfinden Hardens Stellung und Macht als eins der wenigen in Deutschland aufgerichteten Triumphzeichen des Geistes. Alfred Kerr aber trug geschäftig Petroleumkännchen herbei und goß sie auf den Scheiterhaufen aus, auf dem das zertrümmerte Siegeszeichen verbrennen sollte. Er wird bald merken, wie sehr er sich verrechnet hat.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

1. Rudolf Schlosser.
2. Der König Kandaules.
3. Richard Skowronnek: Panne, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus.
4. Kaiser Karls Geisel.

Vossische Zeitung

1. Eine solche Katastrophe ist selbst für das Neue Theater in seinem jetzigen Zustand ungewöhnlich.

2. Dieses schmächtige Drama wird auch auf der deutschen Bühne kein Plätzchen gewinnen.

3. Mit der kritischen Sonde darf man dem Stück, das sich Lustspiel nennt, aber doch eigentlich nur ein Schwank besserer Sorte ist, nicht auf den Leib rücken.

4. Das Stück, dem alle Glieder fehlen, um sich auf der Bühne aus eigener Kraft bewegen zu können, richtet sich mehr an den innern Sinn als an die Sinne, denen das Theater dienen muß.

Post

1. Dieser kunst- und lebensfremden Arbeit kann nur eine Unterstützung mit derbsten Theatermitteln so etwas wie den Schein einer Existenzmöglichkeit geben und auch das nur auf dem Theater gänzlicher Unkultur.

2. Der Stoff ist ganz ins Triviale, Erotische gezerrt, und ein mit Stimmungseffekten geradezu jonglierender Dialog vermag über die Plattheit des Ganzen nicht hinwegzutäuschen.

3. Eine nette Idee, drollige Situationen und eine ganz respektable Anzahl guter und minder guter Witze.

4. Tatsache bleibt, daß das Gedankliche mehr überwiegt, als es die Darstellung auf der Bühne verträgt, daß außerdem aber das Gedankliche in eine beim ersten flüchtigen Hören schwer faßliche Form gebracht ist.

Börsencourier

1. Da im Gedränge der Motive keines Wurzel fassen und sich ausbreiten kann, bleibt für breites Gerede ein allzugroßer Raum.

2. Man wird bei uns den parisischen Lydiern kein Heimatsrecht erstreiten können!

3. Ein Stück von bezwingender Liebenswürdigkeit und großer Harmlosigkeit.

4. Der Gegensatz des alternden Karl zum verderbten Kinde ist es,

der Hauptmann reizte und ihn über der Charakterausmalung die Handlung mitunter vernachlässigen ließ. Immer aber hat man das Gefühl, daß hier der Dichter mit ganzer Hingebung und Liebe bei seinem Werk ist.

Morgenpost

1. Das Professorendrama, das in den ernstest gedachten Situationen die größte Heiterkeit verursachte, ist eine sehr gut gemeinte Arbeit, aus der nur ein zu starkes Echo andrer, vollerer Dichtungen herauszuhören ist.

2. Das Stück hat außer vielen andern Gebrechen den schlimmsten Fehler, mit dem ein Drama belastet sein kann: es ist langweilig.

3. Die vorzügliche Technik Skowronneks hat alles, was schon dagewesen ist, geschickt auf neu gebügelt.

4. Das Klagelied darüber, daß sich vom kalten Alter die heiße Jugend wendet, auch wenn aus dem Schnee die späte Flamme schlägt — es ist keine Romanze geworden. Es ward nur ein Lied, das für den monotonen Klang der dünnen Melodie viel zu viele Strophen hat.

Lokalanzeiger

1. Nicht nur die ermüdende Breite, sondern auch die verfehlte Ausgestaltung der Idee, die brüchige Charakteristik und technische Unbeholfenheit des Aufbaues lassen das Interesse schon vom zweiten Akt an bedenklich erlahmen und reizen zur Mißstimmung.

2. Ein auf eine naiv-lüsterne Szene auslaufendes und dabei unverständlich wirres Spiel.

3. Einem so harmlos-liebenswürdigen, unbekümmert frohsinnigen Schwank kann auch die Kritik nicht ernstlich böse sein.

4. Eine Sage, die nicht immer dramatisch, aber reich an poetischen Stimmungen ist, in der sehr, sehr viel geredet und wenig gehandelt wird, die aber eine Fülle schöner Worte und Gedanken birgt.

Börsenzeitung

1. Ein Werk, dessen Unnatur und Gequältheit nicht mehr überboten werden kann und das außerdem den Fehler hat, jedes Interesses zu entbehren.

2. Das Stück ist schal und leer, eine in antike Gewänder gehüllte und mit priesterlichen Gebärden vorgetragene Banalität.

3. Die einfache Handlung verrät in ihrem geschickten Aufbau den alten Bühnenpraktiker und ist mit ihren mancherlei drolligen Situationen recht unterhaltend.

4. Immer raffte wieder eine kräftige Wendung die entweichende Aufmerksamkeit zusammen, bis dann der letzte Akt mit seinen starken und klaren Linien den großen Erfolg weckte und sicherte.

Berliner Tageblatt

1. An dem Stück ist alles lahm, schief, krumm. Zudem ist es spottschlecht gemacht, mit hundert Fehlern gegen die Elementarregeln des Bühnenhandwerks.

2. Hebbels Werk steht wie ein großes, farbiges und fertiges Menschheitsgemälde neben den dünn glasierten Scherben des Gide. Dabei sind dieser gallischen Arbeit nicht alle Tugenden abzusprechen.

3. Skowronnek hat es verstanden, mit scharfem Bühnenverstand und gutem Humor das Alte neu erscheinen zu lassen.

4. Eine stockende Handlung voll Wiederholung, Widerspruch, Redseligkeit. Nur die Gestalt des Kaisers atmet und lebt, aber sie lebt vom Blut des Gesamtwerks, das sie allein aufsaugt und verbraucht. Alles andre ist störendes Beiwerk oder frostige Konstruktion.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 4
23. Januar 1908

Lessing / von Herbert Eulenberg

Eine Geburtstagsrede fürs Volk

Man kann an das Leben Lessings wie an das Mozarts nicht denken, ohne dabei vor Scham sich zu wünschen, lieber Botokude als ein Deutscher zu sein. Auf seinem Denkmal zu Braunschweig steht mit großen Buchstaben: „Dem großen Denker und Dichter das deutsche Vaterland." Auf seinem Antlitz stand, da er noch lebte, mit kleinen Falten geschrieben: Undank, Verbitterung, Ekel, Ingrimm, Wehmut und Verachtung. Und wenn er gleich Mozart, dem er mit seinem Humor in den Augen ähnlich sah, über die Menschen, wie der Mond über die Hunde, lachen konnte, wenn er auch in seltenen lichten Momenten vor seinem innern Auge das bewußte Denkmal in Braunschweig mit der pompösen Inschrift erschaut hat: dies Lachen Lessings und Mozarts tut mir weher, als wenn ich von dem Elend Deutschlands nach dem dreißigjährigen Kriege oder unsrer Niederlage bei Jena lese.

Lessing hatte von vornherein ein schwarzes Los gezogen, daß er sein Leben vor allem dem deutschen Theater widmete. Schon als Student von achtzehn Jahren studierte er zu Leipzig für Theologie lieber Theatrologie und verkehrte statt mit dem heiligen Paulus mit Madame Neuberin, die dort zum ersten Mal den deutschen Thespiskarren festgebunden hatte, und mit den verwegensten und besten Mitgliedern ihrer Truppe. Damals waren die Schauspieler noch nicht wie heute gute, solide Bürgersleute mit reinen Stehkragen, biedern Manieren, kleinern Orden, bezahlten Rechnungen, großen Gagen, die um elf Uhr nachts zu Bett gehen, in Gesellschaften nach dem Pudding ein paar Gedichtchen vortragen, und die man, wenn sie sich die Bärte wachsen ließen, ruhig mit Gerichtsassessoren verwechseln könnte. Nein, zu jener Zeit waren meist Kerle dabei, mit denen man nicht gern allein bei Nacht eine Stunde Wegs gegangen wäre, Kerle, die, wenn sie sich gezankt hatten, nicht zum Richter liefen, sondern sich ein paar um die Ohren schlugen und dann gerührt einander in die Arme fielen, die den

Karl Moor aus innerer Erfahrung spielten und einen Umweg um jeden Polizisten machten, die es für ein Verbrechen hielten, Schulden zu zahlen, und darum gar kein Geld nötig hatten, die eine heisere Kehle mit Branntwein und nicht mit chlorsaurem Kali heilten, und deren Leben schnell und prasselnd wie eine Pechfackel, nicht ruhig und musterhaft wie eine Kirchenkerze, zu Ende brannte.

Man kann sich vorstellen, was aus dem würdigen Gesicht des Vaters Lessing, des ehrwürdigen Pastor Primarius und Diakonus zu Kamentz wurde, als er von diesem ruchlosen Umgang seines Sohnes erfuhr. Es sah aus wie der fünfte Akt eines Trauerspiels, wenn die Katastrophe hereinbricht. Er hielt seinen Sohn schon für so radikal böse, daß er glaubte, er würde kaum mehr aus des Satans Klauen zu reißen sein. Gleichwohl wollte der fromme Vater alles noch Mögliche versuchen und ersann eine — wie man in solchem Falle zu seinem Gewissen sagte! — Notlüge. Er schrieb dem Sohne, die Mutter sei schwer erkrankt, und wenn er ihr noch einmal, bevor sie ins Himmelreich käme, und so weiter. Drei Tage darauf, mitten im eiskalten Januar 1748, erschien der gehorsame Sohn, Stipendiat und Student der Gottesgelahrtheit vor seinem Vater.

Der war ganz erstaunt, daß dem Jungen bei seinem Verkehr mit der Theaterwelt noch kein Pferdefuß und keine Hörner angewachsen waren, und lachte dann den vor Schrecken und Frost halb Toten tüchtig aus. Zum Abschied aber gab er dem jungen Theaterdichter folgende gute Lehre mit nach Leipzig: „Hänge dein Herz nicht an die Bühne, mein Sohn! Es wird dir nimmerdar zum Segen gereichen. Wenn dich nach einem Spiegel gelüstet, darinnen du dich beschauen möchtest, so blick in die Bibel hinein, oder schließe dich in dein Kämmerlein und halte dort eine stille Parade ab über dein Herz. Finito und zur Hauptsache, gehe er nicht mit Komödianten um, mein Sohn! Man wird es ihm niemals Dank wissen, und er wird dessen nimmer froh werden. Der kleinste Schauspieler dünkt sich mehr, als er, Gotthold Ephraim Lessing, in seinen besten Stunden. Wenn er durchaus reimen und auf dem Pegasus traben muß, so verfertige er Lieder, wie dieser Gleim, oder Hexameter, wie der fromme Klopstock, oder hübsche Fabeln, wie jener Gellert zu Leipzig sie machen soll, oder meinethalber auch ein paar gute Sinnsprüche nach der Weise des seligen Logau. Aber um seiner Seele willen fang er keinen Handel mit Schauspielern an! Ich möchte ihn lieber — Gott, verzeih mir! — nicht auf die Erde gesetzet haben, wenn ich dies wüßte. Oder ich möchte lieber — Gott, verzeih mir noch mehr! — itzt einen Knüttel nehmen und ihn damit so lange vor den Kopf schlagen, bis er tot wäre, um ihm den Aerger zu ersparen, der ihn sonst vor der Zeit gelb färben wird. Eher möchte ich unsern Schweinen Lateinisch beibringen, als meine Verse den Schauspielern, und es dünkt mich ehrenvoller, Thürklinke an einem schlechten Hause, als teutscher Theaterdichter zu sein!"

Aber der junge Lessing war schon so von dem Theaterfieber besessen,

daß die Warnungen seines Vaters von einem Ohr zum andern spazierten, ohne daß ein Wort in seinem Kopfe kleben blieb. Er fuhr nach Leipzig zurück und opferte sein Blut und sein ganzes Genie, was er hatte, dem deutschen Theater. Er schrieb ‚Minna von Barnhelm', ‚Emilia Galotti' und ‚Nathan den Weisen'. Er ward der erste deutsche Dramaturg und widmete ein ganzes Jahr seines kurzen Lebens dem hamburger Theater. Er wollte ein gleiches für Mannheim tun, wenn er dort nicht schlechter als der Portier bezahlt worden wäre. Er vertrieb die Franzosen von der deutschen Schaubühne mit derselben Tapferkeit und Unerschrockenheit, wie sie Blücher fünfzig Jahre später an der Katzbach bewies, und Corneille war kein schwächerer Gegner als Napoleon. Er öffnete das deutsche Theater für Shakespeare und war damit Anlaß, daß über hundert Jahre lang bis heute dieser größte Dichter bei uns häufiger als in England aufgeführt wurde. Er bewies schließlich mit seinen eigenen Stücken, daß man nicht durchaus ein Ausländer sein muß, um in Deutschland aufgeführt werden zu können, und kam nach allem Schaffen und Aerger, wie der Alte prophezeit hatte, zu der sauren Erkenntnis, daß das deutsche Theater ihm immer fatal gewesen, und daß er sich nie, es sei auch noch so wenig, habe damit bemengen können, ohne Verdruß und Unkosten davon zu haben.

So mußte er, der Freiesten einer, die je gelebt haben, einer, der eher seine Zunge aufgegessen als eine Schmeichelei gesagt hätte, Fürstendiener werden, und ward für 600 Taler im Jahr als Bibliothekar des Erbprinzen von Braunschweig angestellt, während die Maitresse des alten Herzogs 60 000 Taler pro anno verschlang. „Arm wie Lessing" heißt es noch heute in Wolfenbüttel von einem, der drei Fastentage in der Woche feiert, und dessen Hosenboden glänzen. Dazu kam, daß Lessing nicht weniger Unglück in seinem Leben hatte, als Hiob und Lazarus zusammen. Er hatte einen Freund, Ewald von Kleist: der ward ihm in der Schlacht von Kunersdorf erschossen. Er hatte einen Monarchen, den er verehren mußte, Friedrich den Großen: er ward von ihm völlig ignoriert und jedem hergelaufenen Franzosen nachgesetzt. Er hatte eine Frau, die er liebte wie Tellheim seine Minna: er besaß sie nur ein Jahr. Er hatte einen Sohn, auf den er sich unbändig gefreut hatte: der lebte nur ein paar Stunden und riß die Mutter mit ins Grab. Schließlich war er in die Wahrheit vernarrt und verdarb es dadurch mit den meisten Menschen, denen mehr an einem guten Frühstück als an der Wahrheit gelegen ist. Die Professoren konnten ihm nicht verzeihen, daß er die alten Sprachen besser als sie verstand, und die Pastore grollten ihm, weil er Christen, Juden und Mohammedaner gleich selig pries und vor nunmehr hundertunddreißig Jahren erklärte, daß Gott alle Konfessionen gleich lieb habe. Man war daher allgemein froh, als Lessing starb und nicht älter als einundfünfzig Jahre wurde, denn er hätte schließlich alles gut gemacht, was Fanatiker bis damals Uebles angerichtet hatten. In den Armen eines dankbaren Juden, für den er, als man ihn wie üblich maltraitieren wollte, sich beim Herzog verwandt hatte, und der ihn hielt, als der Todeskrampf ihn

schüttelte, ist Lessing gestorben. Er war der Erste, der ausging, den Deutschen ein Nationaltheater zu schaffen, und nur Juden an seinem Wege fand.

Er starb so arm, daß der Herzog von Braunschweig ihn auf Staatskosten bestatten lassen mußte. Die Pferde, die bis dato nur dumme Prinzen zu Grabe gefahren hatten, waren ganz stolz über die Ehre, die ihnen widerfuhr. Die Erben Lessings bekamen zehn Tage später ein Reskript von der herzoglichen Kasse, daß Lessing, der im Vorschuß gewesen sei, durch seinen Tod einschließlich der Beerdigungskosten dem Herzog einen Verlust von 361 Talern verursacht habe, die allergnädigst nachgelassen würden.

Auf allen deutschen Bühnen wurden Trauerfestlichkeiten um ihn abgehalten, und der große Schröder in Hamburg sagte schluchzend zu seinen Schauspielern: „Lessing ist tot. Laßt euch begraben, Kinder!" Goethe und Schiller aber, deren besonderer Gläubiger er war, schrieben ihm auf den Leichenstein:

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter.
Nun du gestorben, so herrscht über die Geister dein Geist."

Die Traumstadt/ von Harry Kahn

Ein Reiter ritt durch eine dunkele Stadt,
die schien aller Seelen verlassen;
der Hufe Hall
brach sich prall
an den Wänden der einsamen Gassen.

Aber sieh . . aus dem Haus ein Feuer sprang,
aber hoch . . aus dem zweiten ein Läuten drang,
aus dem dritten droht' eine Fratze hervor,
aus dem vierten quoll ein stöhnender Chor,
das fünft- und sechste sank plötzlich zugrund,
aus dem siebten heulte ein heiserer Hund,
im achten zerscherbte das Fenster mit Krach,
vom neunten flog, wie er vorbeiritt, das Dach
und Bäume wuchsen steil draus empor,
aus ihrem Laub griffen Arme hervor,
aus ihren Früchten kam Stimme hervor —
doch er ritt, bis er Zügel und Bügel verlor,
bis er heiß und weiß, und schwankend in Schweiß,
auf einmal erreichte das bogige Tor . . —
und sprengte hindurch und sank ins Land,
drin licht und gelassen die Sonne stand.

Die Räuber

Dies Stück ist kein Theaterstück. Nehme ich das Schießen, Sengen, Brennen und dergleichen hinweg, so ist es für die Bühne ermüdend und schwer.“ Das hat von den ‚Räubern‘ Schiller selbst gesagt. Es kann immer nur für schlechte Bühnen wahr gewesen sein. Nie aber ist es weniger wahr gewesen als am zehnten Januar dieses Jahres. Da saßen wir fünf Stunden zitternd, glühend und unersättlich, wie am ersten Tag, vor diesem Drama. Dem Dichter, selbstverständlich, zum mindesten den halben Dank. Nur daß eben doch ein Kerl wie Reinhardt nötig war, um uns die zeitgebundenen Teile zu beleben und mit den ewig gültigen auf einen Ton zu stimmen. Für diesen Ton gabs keine Wahl. Es mußte der Ton der Jugend sein, der überschwänglich tobenden, himmelhoch jauchzenden, anarchisch kühnen Jugend aller fruchtbaren Epochen. Er umbrauste uns an jenem Abend mit der Gewalt von Donnerhall, von Schwertgeklirr und Wogenprall; und wenn jetzt die Arbeit auch dieser Vorstellung, wie jeder andern, sich prüfen und in ihren Einzelheiten bewerten lassen wird, so wäre es gleichwohl verkehrt, daraus zu schließen, daß Arbeit irgend sichtbar war.

Die Szenen, die sich da in schnellster Aufeinanderfolge abrollen, entstammen wesentlich der ersten Fassung. Die zweite hat Reinhardt einzig für den vierten Akt herangezogen. Der Vorteil ist, daß Hermann eine Art Entwicklung hat. Dafür muß manches fallen, was wohl nicht nur für mich mit unvergänglichen schauspielerischen Eindrücken verknüpft ist. Es schadet nichts; denn wen möchte man nach Matkowsky die väterliche Erde küssen sehen? Das Gesamtbild tritt jedenfalls in vollem Glanz heraus. Es ist, trotz allem Glanz, mit ungeheurer Sachlichkeit gemalt. Um ihretwillen werden sogar erlaubte Wirkungen verschmäht. Wie herrlich die Sonne dort untergeht! heißts an der Donau. Jeder Regisseur gießt hier in violettes Glühlicht auf die Waldlandschaft und auf den beichtenden Kosinsky. Bei Reinhardt hat den Sonnenuntergang die Phantasie zu leisten. Es wäre schön, wenn so in alle Zukunft das Geschnörkel weggelassen und uf den Grund gegangen würde. Diesmal gibts keinen Abweg von dem inen Ziel: den beiden gleichen Hälften dieser ‚Räuber‘, der gräflich atheistischen nd der revolutionären Banditen-Tragödie, zu gleichem Recht zu helfen.

Schloß Moor wird ganz lebendig. Dieser konventionell langweilige ummelplatz eines hülflosen Theatergreises und der bedauernswertesten Sen-nentalen hat hier schon szenisch Farbe, Stimmung und fast so etwas wie eschichte. Das unwohnliche Wohngemach, hinter dem sich von links nach hts die Bildergalerie entlang zieht, und von dessen Mitteltür ein schmaler

Gang in Franzens Zimmer läuft; dieses Zimmer, das mit unheimlichem Gerät die Sinnesart seines Besitzers kündet; des alten Moor rotausgeschlagener Ruheraum, der in seiner Enge und dank dem altertümlichen Klavier ein Ort der Kunst und der Behaglichkeit sein könnte: an allen diesen Stätten hausen leibhafte Menschenkinder. Herr Schildkraut hat als alter Moor zum Glück nicht den gebrechlich-breiigen Gemütston, in dem sämtliche Besonderheiten untergehen. Wenn Schillers Drama wider die Tyrannen loszieht: einer von ihnen wird wohl dieser alte Moor sein. So ist es auch gewiß gemeint, weil ohne eigenes Verschulden und ohne Angst vor der Vergeltung der Graf nicht derart schnell den plumpsten Verdächtigungen Glauben schenken würde. Herr Schildkraut vereinigt Sicherheit der Haltung, leichte Beschränktheit, Herzensgüte und einen Rest von Jähzorn zu einer Studie, die eigentlich zum ersten Male seinen alten Ruf rechtfertigt. Den hergebrachten Jammermann würde der Schreck ja wirklich töten. Unsrer wird erst durch den Hungerturm gebrochen und hat für diesen Zustand onomatopoetische Tierlaute, die um so mehr ergreifen, als man ihn kurz vorher noch mit Verständnis und Genuß Amalias Gesang hat lauschen sehen. Dieser meist fortgelassene Gesang ist auch eins von den Mitteln, durch die sowohl die Zeit wie die bestimmte Sphäre des Hauses Moor vergegenwärtigt wird. Fräulein Höflich übt ihn erst am Klavier und dann zur Laute und ist kunstlos genug, um keiner zünftigen Sängerin zu gleichen, kunstvoll genug, um unsern Ohren eben so wohl zu tun, wie sie den Augen immer wohltut. Den alten Moor hat vor Herrn Schildkraut Mitterwurzer schon gerettet: Amalia von Edelreich hat schwerlich je zuvor so menschenähnlich ausgesehen und geschrien. Wenn dies herzhafte Edelfräulein Hermann, mein Rabe, liebt, so ist es einmal nicht der Gegensatz, der anzieht. Auch Herr von Winterstein befreit seine Figur aus der Schablone. Blind, wie er vor Rachsucht aus verschmähter Liebe ist, und ohne die Fähigkeit geistiger Selbstkontrolle läßt er sich übertölpeln. Das wird mit leisen Strichen so glaubhaft gemacht, wie irgend möglich ist. Aber schon mitten in der hergeleierten Zweckrede überkommt ihn sichtlich Reue, die eine erzieherische Wirkung für ihn hat. In jener eingeschobenen Szene des vierten Akts, wo sich, nach Schillers Wort, die beiden Schurken aneinander zerschlagen, wird der Schurke Hermann nur zerschlagen, um noch ein Mann zu werden. Herr von Winterstein, der sich jetzt überhaupt langsam zu finden scheint, hat hier diejenige entschlossene Rauheit, die Hoffnungen für Hermanns Zukunft weckt. Am ersten Abend folgte das Einschiebsel derjenigen Szene, wo der alte Daniel den Räuber Moor erkennt. Da Hans Pagay dieser treue Schaffner war, kann man sich denken, welche Perspektive patriarchalischen Verhältnisses vom Herrn zum Diener sich damit ergab. So kam eins zum andern, um Schloß Moor von allen Seiten

zu beleuchten. Um es aber nicht für sich allein bestehen zu lassen, um Fäden auch ins zugehörige Dorf zu spinnen, hatte man ausnahmsweise Pastor Moser aufgeboten: Herr Steinrück wetterte aus Leibeskräften, wie um zugleich den Aerger loszuwerden, daß er nicht Franzens Rolle spielen durfte.

Der Franz des zweiten Abends war am ersten Abend Spiegelberg. Herr Moissi sprüht von Komödienfreude und überträgt sie mühelos auf Partner wie auf Publikum. Sein Spiegelberg schillert in tausend Lichtern und hat ein Tempo der Zunge und eine Beweglichkeit der Glieder, daß die Bühne selbst zu tanzen scheint. Dieses Lümpchen ist ganz gewiß aus einem edlen Haus. Man wäre garnicht überrascht, ihn plötzlich Kosinskys Vergangenheit als seine eigene zum besten geben zu hören: so rassig und kulturvoll wirkt diese farbenfröhliche Romanenkunst. Noch in den spätern kleinen Szenen und in den kürzesten Repliken ist jedes Wort von suggestiver Macht; um wieviel mehr die Aufreizung zum Räubertum. Es war am zweiten Abend nachzuprüfen, daß der gewaltige Premiereneindruck der Libertinerszene dem Spiegelberg von Moissi zuzuschreiben war. Der plebejischere und doch nicht komischere Gaunertypus von Herrn Biensfeld kann ihn im geringsten nicht ersetzen. Das ist der eine Grund, warum es bei der ursprünglichen Gruppierung bleiben sollte. Der zweite Grund ist, daß im andern Fall Herr Moissi und nicht mehr Herr Wegener Franz ist. Der Franz von Moissi ist, losgelöst von der Figur des Dichters, durchaus nicht ohne Reiz. Sich selbst den Schillerischen Steckbrief auszustellen, hätte er keinen Anlaß; er läßt ihn weg. Die Fahlheit des magern Gesichts, das Grinsen des dünnen Mundes, ein unsicherer Blick aus kleinen Augen, der schleifende Gang der eingeknickten Beine: das reicht aus, um ihn auch ohne Hottentottenmaul von seiner Schönheit unbefriedigt sein zu lassen. Aber bei weitem mehr noch als der Körper wird die Seele der Gestalt gemildert, und hierin scheint mir doch die Grenze überschritten. Dieser Franz Moor hat Charme. Er konversiert berückend, um uns die Wirkung auf den Vater zu erklären, und hat uns unversehens selbst berückt. Das ist die Kanaille? Das ist ein netter, von Haus aus gutartiger Bursche, zu dem es gar nicht paßt, wenn er nach einem alten Mann mit Füßen tritt, der kindisch schmollt, wo er Skorpion sein sollte, und den man gern zärtlich und hilfreich streicheln möchte, sobald das unverdiente Schicksal ihn ereilt. Da ist Herrn Wegeners Franz von anderm Schlag. Zu dem faßt man kein Herz. Der regelrechte Wüterich, mit rotem Schopf, mit breite Fresse und einer Gallenfarbe, bei deren Anblick man selbst gelbsüchtig werden kann. Herr Wegener ist der Ansicht, das Franz Moor, bei dessen Gestaltung Schiller, nach seinem eigenen Bekenntnis, den Menschen überhüpft hat, menschlich gar nicht zu erklären ist, und weist ihn drum ins

Reich der Unzurechnungsfähigkeit. Dafür ist er mit Mitterwurzer totgeschlagen worden. Zu Unrecht: denn selbst wenn ich mich nicht ziemlich deutlich an dessen Franz erinnerte, würde ich ihm von seinem Biographen eine mentale Abnormität nachgesagt finden, die beinah schon ins Irrenhaus gehöre. Herr Wegener entwirft ein Krankheitsbild, dem, bei allen pathologischen Kinkerlitzchen, ein großer Zug ins Wüste nicht gut abzusprechen ist. Das Unglück ist nur, daß die Bühne andern Kunstgesetzen unterliegt als Malerei und Plastik. Grell, graß und kreischend, ein Plakat, illuminiert und fresko, steht dieser Franz auf Anhieb da. Fünf Dramenakte aber leben von Bewegung, von Abwechslung, von Steigerung. Herr Wegener, ein bischen trocken, glanzlos, undurchsichtig, bleibt dies alles leider schuldig. Gleichwohl ist sein beängstigender Kulissenstürmer nicht allein Schillerscher als Moissis sanfter Knabe, sondern auch glücklicher im Stil der Aufführung und, namentlich, in seinem Uebermaß ein Ausgleich zu Herrn Oscar Beregis allzu maßvollem Karl.

Mehr freilich wäre diesem Karl nicht vorzuwerfen. Er ist kein Ungeheuer. Die flammend ungestüme Gesetzlosigkeit des Räuberhauptmanns ist ihm nicht gerade zuzutrauen. Aber es ist eine Tugend, daß er sie auch nicht forciert. Ihm genügts, ein Mensch zu sein: ein lyrisch-sentimentaler, weltschmerzlich angehauchter, dabei doch feurig starker, edler, schöner Mensch; nur eben gar kein Titanide. Jetzt glaubt es oder glaubt es nicht: daß weder Franz noch Karl uns ganz befriedigt, tut der Gewalt von Reinhardts Leistung keinen Abbruch. Ihm heißt das Drama nicht nach einem von den Mooren, sondern schlechtweg: Die Räuber. Auch hier sind Einzelheiten leicht zu kritisieren. Schweizer könnte jünger, Roller saftiger, Kosinsky hingerissener sein. Was tuts! Die Masse lebt in wunderbarer Glut. Gesellen wie Spiegelberg und Schufterle verschwinden in der Schar der Gutgesinnten. Sie hausen bei Tag und Nacht in einem Walde, der garnicht aufzuhören scheint. Man blickt in dunkle Tiefen. In den Wipfeln sitzen Wachen. Sie geben Zeichen, da Roller im Triumph empfangen werden soll. Von allen Seiten taucht es raunend und rufend auf und ballt sich rasch zusammen. Dann wälzt sichs wie ein mächtiger Leib vom Berg herab und jubelt wie aus einer Riesenkehle. Man muß an sich halten, um nicht begeistert mitzuschreien. Das Räuberlied ist sonst im schlechten Sinn Theater: Wenn ich nicht irre, hörten wir Geübte Stimmen Chorus singen. Bei Reinhardt ist es ein Naturereignis, das den Zusammenhang dieser rebellischen Gesellschaft mit Erde, Baum und Himmel, mit Wind und Mond und Sonne malt. In ihrem stürmisch jungen Pantheismus liegt das Geheimnis dieser Vorstellung. Man war denn auch vom Zug und Fluß und Wurf und Schwung der Sache mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele hingenommen.

Richard Vallentin / von Julius Bab

Richard Vallentin ist gestorben.

Viele haben vieles verloren. Zwischen die kleine Zahl der Nächststehenden, denen all das entgleitet, was ein guter und tüchtiger Mensch seinen Lebensgefährten ist, und zwischen die große Zahl der Kunstfreunde, die bekümmert sehen, daß die gute Sache einen hervorragenden Förderer verliert — zwischen sie ist der mittlere Kreis der Kunstgefährten gestellt, Kunstarbeiter, die von ihm geführt, mit ihm im Bunde Schlachten schlugen und schlagen wollten, und die nun, so wider alles Erwarten früh von ihm verlassen, sich mit einem Teil ihres besten Lebens wehrloser, vereinsamter fühlen. Wir stehen in diesem mittlern Kreise dem bittern Geschehnis vielleicht gerade nah und fern genug, um den Verlust in seiner wahren Größe erfühlen und doch noch aussprechen zu können. So persönlich, wie ein Zusammengehen im rein künstlerischen Erleben und Arbeiten ein Empfinden färben kann und muß, so persönlich zum Ruhme dieses Toten zu sprechen, sei mir, als Dramaturgen des Hebbeltheaters, hier vergönnt.

Richard Vallentin habe ich jahrelang in Berlin nur durch seine Werke als einen nicht sehr überzeugenden Schauspieler und einen hinreißend genialen Regisseur gekannt. Dann kam eine Zeit des Briefwechsels, die mir einen Menschen voll von leicht entzündetem und stürmisch tatenlustigem Enthusiasmus zeigte, einen Menschen, der in seinen wiener Erfolgen kein Genüge hatte und nach einem größern Werke hungerte. Und endlich, zugleich mit der Gründung jenes Theaters, an dem Vallentin sein Lebenswerk zu erfüllen hoffte, und das nun wenige Tage nach seinem Tode die Türen öffnen soll, kam die persönliche Begegnung. Später, im Herbst 1907, sah ich ihn bei der Arbeit. Vallentin war nach Berlin gekommen, um die Proben des Hebbeltheater-Ensembles zu leiten für eine Tournee nach Rußland. Diese Proben in einem kahlen, illusionslosen Saal sind mir ein köstlicher Besitz geworden: ohne sie wüßte ich nicht, was Regie ist — oder doch sein kann. In Vallentins Händen war sie nicht nur Vermittlung zwischen Dichter und Schauspieler, nicht nur Ensembleformung und Stilbildung im Ganzen — sie war über all dies Organisatorische hinaus für jeden einzelnen Schauspieler: Menschenschöpfung. Mit der suggestiven Gewalt einer schonungslosen Leidenschaft warf Vallentin seinen Willen über jeden einzelnen Spieler. Was seine Worte scharf und fein umschrieben, kam voller und tiefer noch aus dem Klang seiner Stimme, der Bewegung seiner Hände: die Vision einer Gestalt, eines besonders gestimmten Stück Lebens. Was er am eigenen Leibe nur selten zur Vollkommenheit gestalten konnte: die einzige Form eines ganz lebendigen Menschen, das zwang sein intensivstes Gefühl, sein überwältigend großer Wille mit fast unheimlicher Gewalt aus fremden ergiebigern Leibern heraus. Immer wieder unterbrechend, verwerfend, neubildend peitschte, hetzte, stürmte er seine Schauspieler vorwärts, von Wendung zu Wendung, von Satz zu Satz: bis sie in den Flammen seiner Leidenschaf

standen, bis sie mußten — das Leben nachleben mußten, das in ihm, dem Uebermächtigen, war. Nach solchen Stunden war der Führende wie seine Schar zerschlagen, leer geschöpft wie nach einem großen wilden Rausch. Einer Orgie des künstlerischen Willens. Aber das Werk war gewachsen. Die Darsteller waren, sie wußten kaum wie, näher zu ihren Menschen gekommen. All ihre Glieder waren gelöst und bildsam geworden in der Glut, die jenes Mannes Phantasie in ihre Nerven hinüber geworfen hatte.

Menschen bilden, verborgene, dem Besitzer oft ganz fremde Kräfte aus jungen Schauspielerwesen erspähen und ans Licht zwingen, das sei die eigentliche Wollust, das tiefste Glück seiner Kunst: so hat mir Vallentin damals selbst vertraut. Und man fühlte das. Wohl nie hat ein Regisseur so gewalttätig, so schonungslos in das Sein seiner Darsteller gegriffen, und doch weiß ich keinen, der bei den Jüngeren seiner Spieler so leidenschaftlich dankbare Verehrung genießt. Und nicht bei kindlich Enthusiastischen — bei den Echtesten und Ernstesten eben. Denn sie fühlten — über alle Schauspielereitelkeit und alle menschliche Spröde hinweg — daß dieser Mann so gewaltsam in ihre Natur griff, nicht um sie mit Fremdem zu beschweren, nein, um ihr Eigenstes zu befreien, ihr Selbst zu erhöhen. Sie fühlten: er hob sie über sich selbst hinaus.

Das alles ist dahin. Ein Schicksal von unendlich bitterer Sinnlosigkeit hat den Mann erschlagen in dem Augenblick, wo er den Fuß auf das lange erstrebte, heiß erkämpfte Feld freister, weitzielendster Arbeit setzen wollte. Das junge Hebbeltheater verwahrt ein paar wertvolle Stücke seines Nachlasses: einige Inszenierungen, die er in jenen Septemberproben noch selbst bis an den Rand der Vollendung geführt hat. Aber das Beste und Letzte, der Feuerzauber seines Willens, der vom ersten bis zum letzten Wort solch ein Bühnenwerk leben ließ: der ist nun dahin, der wird keine neuen Wunder mehr schaffen.

Viele haben vieles verloren.

Weimar / von Walter Turszinsky

Ueber dem Eingang zur Fürstenloge, im Foyer des neuen weimarer Hoftheaters, in dem sich ein weiches Ockergelb und ein graziöses Lichtgrün zu einer anmutigen Farbeneinheit zusammenschließen, findet man den Spruch: Vigilando ascendimus. Wir wachen und wachsen! Man hört, daß diese Parole das Programm des stolzen Bühnenhauses geben will, das sich die Krone Weimar, von städtischen Zuschüssen subventioniert, soeben geleistet hat, auf dem Boden einer Traditon, wie sie nicht viele deutsche Theaterstädte kennen. Es steht nun ein Bau da, im Aeußeren

pietätvoll in formaler Anlehnung an einen alten Rumpelkasten geschaffen, den man liebte, und der doch von den radikal vorwärts marschierenden Zeitansprüchen unter die Füße getreten wurde; im Inneren bescheiden, vornehm, diskret und zweckmäßig. Wenn man, von der geckenhaften Oberflächlichkeit oder den indifferenten Durchschnittsphysiognomien berlinischer Schauspielhäuser nicht gerade verwöhnt, dieses Amphitheater betritt, wenn der Blick erkennt, daß der Architekt bei der Ausführung dieses Hauses seinen guten Tag gehabt hat, so werden naturgemäß auch die großen Ansprüche an die Kunst dieser Räume wach. Diese Ansprüche werden dann natürlich von den Erkenntnissen, die man in der Festvorstellung zur Weihe des neuen Theaters erwirbt, in keiner Weise befriedigt. Das ist an sich belanglos. Denn — trotz der Weisheit des Theaterdirektors Wolfgang von Goethe —: das Neue ist selten zugleich gefällig. Aber man nimmt dieses Mal aus Weimar mehr als Impressionen mit, die der Augenblick erzeugt: Programme, Kunstaffichen, deren große Lettern von den weimarer Theaterleuten — und die weimarer Theaterleute meinen noch immer das, was sie sagen — den Besuchern aus den Hauptstädten immer wieder und wieder mit agitatorischer Lebendigkeit gezeigt wurden. Und über diesen Programmen steht unsichtbar eben jenes Feuerwort: Vigilando ascendimus. Darum wollen wir sie des Näheren mustern.

Zunächst: was hatte Weimar dieses Mal zu bringen? Von seinem reichern dekorativen und sorgfältigern choragischen Ausputz abgesehen, stand dieser Festabend eigentlich doch nur da als Epilog der alten, weniger klassizistischen als epigonischen ‚Richtung', von deren Wegen man bisher in Weimar um keines Fingers Breite gewichen ist: nicht aber als verheißungsvoller Anfang einer neuen Kunstströmung, deren Sprudellauf in Zukunft von den Blitzen liberaler Kunstprinzipien beglänzt werden soll. Da hatte man Herrn Richard Voß die Feder zu einem Weihespiel in die Hand gedrückt, auf dessen Schilderung ich mich hier nicht einlassen will, das aber den süßen Titel ‚Das Frühlings-Märchenspiel' als eine Hülse von höchst fadenscheiniger Buntheit um die Bonbons dilettantischer Verse und die Zuckerstücke billiger Allegorien gelegt hatte. Schade darum, daß der lebende Felix Weingartner und der tote Franz Liszt die musikalische Patenschaft bei diesem künstlerisch so schwachlebigen Sprößling übernehmen mußten, der sich übrigens ein paar Goethezitate als Zierblumen ins Knopfloch seines schlecht sitzenden Gewandes gesteckt hatte. Aber auch die ernsthaftern Dinge kamen nicht so zu Vorschein, daß man hier den Ansatz zu einem neuen Kunststil hätte sehen können. In Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater', worin drei scharf umrissene Physiognomien in auffallender Unterschiedlichkeit gegeben werden müssen, brachten drei ältere Herren lediglich die in dieser Fassung merkwürdig wirkungslos bleibenden Worte eines Zwiegesprächs in Reimen. In ‚Wallensteins Lager' funkelten die Rüstungen, gleißten die Gewänder, operierte man mit den klirrenden Aufzügen, die man in der wiesbadener Wilhelmstraße und am berliner Gendarmenmarkt in den Vorder-

grund der ‚klassischen Vorstellungen' schiebt. Aber wäre der Kinnbart des Wachtmeisters nicht eisgrau, des holkischen Jägers nicht pechschwarz gewesen: man hätte beide Gestalten schwer auseinanderhalten können. Denn auch hier kam nur eine Reihe leidlich geschulter Rhetoren zum Vorschein, die sich im ganzen an Worte hielten und die Individualisierungskunst von heute nicht zu kennen schienen. So triumphierte, bei dem Schlußstück des Abends, der Festwiesenszene aus den ‚Meistersingern', das Orchester, dem Weingartners Schüler Peter Raabe vorsteht; triumphierten die Chöre, denen sich die enthusiastisch gestimmten Einwohner und Einwohnerinnen Weimars beigesellt hatten. Aber auch hier muß man fragen: Wie wird sich das Gebild gestalten, wenn die breite, frühlingshell blühende Festwiese nur von der kleinen Zahl der festangestellten weimarer Choristen besetzt sein kann? Wenn diese Vorstellung ganz auf einen Walther von Stolzing angewiesen sein wird, der die siebzig herbeigeeilten deutsche Theaterdirektoren in wahre Paroxismen der Empörung versetzte, auf dieses Evchen, deren Erscheinung der Poesie so völlig ermangelt?

Vigilando ascendimus! Man hat sich über Form und Gelingen dieser Festvorstellung nicht gewundert. So und nicht anders sah es in dem Hause, dem jetzt der fleißige, vornehme und liebenswürdige Herr von Vignau vorsteht, ja immer aus, wenn man es visitierte. Aber die Primitivität des Rahmens verträgt auch primitive Füllung: in ein von Keller und Reiner ausgestattetes Boudoir indessen darf man keine Bauernmagd setzen. Ich habe bereits gesagt, daß Herr von Vignau und seine Leute sich dieses Abstandes vom Raum zum Inhalt wohl bewußt sind. Daß sie umstürzen wollen, und in dem jungen Großherzog, der mit seinen Interessen durchaus nicht bei der weimarer Kunstangelegenheit ist, aber dem Andenken seiner ästhetisch gestimmten Ahnherrn gern jedes Zeit- und Geldopfer bringt, einen Mäcen gefunden haben, der schon zwei Millionen in das neue Unternehmen hineingesteckt hat und jede kommende Saison mit einer weitern halben Million subventionieren will. Damit ließe sich, wenn nur materielle Gesichtspunkte maßgebend wären, durchaus das leisten, was man zu leisten vor hat. Das ist: nicht ein Bayreuth des Schauspiels, wohl aber eine Theaterstadt um ein Theater herum zu schaffen. Dieses Theater so reich zu machen, daß die Weimarer — die sich ohnehin, wie sie sagen, für ihr neues Bühnenhaus ‚schlachten' lassen — ihre Schaubühne zum Zielpunkt ihrer intensivsten Interessenarbeit wählen. Um ein pekuniäres Gelingen hat man, wie gesagt, hier keine Sorge. Die Abonnementslisten füllen sich rapid: die Zuzüge aus Jena, Apolda, Eisenach bleiben nicht aus. Und wenn dann das Repertoire mit einer klugen Mischung aus gutem Alten und dem Neuen edlen Schlages gefüllt sein, wenn der zwischen Natürlichkeit und großer Linie vermittelnde Darstellungsstil endlich auch für Weimar entdeckt sein wird, dann — ich verrate hier die geheimsten Hoffnungen und Entwürfe der weimarer Theaterleute — dann soll der Funke der Begeisterung auch auf die andern Städte im Reiche überspringen. Dann soll Weimar das Mecca derjenigen werden, die so naiv sind, noch immer kletten-

haft fest gerade an dieser Kunstgattung zu hängen, und die sich gern einmal von berliner Respektlosigkeit und berlinischen Theaterskandalen oder vom Banausentum und geistigen Untermaß der Provinzbetriebe hinüberretten möchten in ein Bühnenhaus, das man zumindest mit tiefgezogenem Hut betritt.

Ich möchte hier wahrhaftig nicht mit kalten Wasserstrahlen kommen, nicht mit Definitionen über die begrenzten Möglichkeiten, mit denen kleine deutsche Hoftheater logischerweise zu rechnen haben, möchte nicht das lodernde Feuer ersticken, das jetzt auf dem Altar der Weimarischen Theaterhoffnungen brennt. Nichts widerwärtiger, als ein skeptisches Augurentum, wo wackere Leute an der Kunstarbeit sind. Aber Direktiven darf man doch wohl geben. Da werden denn der Herr von Vignau und seine Regisseure zunächst die Reisetaschen packen müssen. Da werden sie sich junge Leute heranholen müssen, die sich doch bereits den Wind um die Nase haben wehen lassen, möglichst junge Talente, die an größern Theatern mißvergnügt im Hintergrunde standen, und die zu haben sind. Sie werden mit den Honoraren, dank der Munifizenz ihres Fürsten und dem günstigen Gang der Geschäfte, nicht zu knausern brauchen. Sie werden auch einen neuen Regisseur heranzuziehen haben. Einen literarisch geschulten Kopf, der mehr sieht, als die alten Praktikusse, die nur Organ, Haltung und Massenwirkung regulieren können, der aber vor allem seinen Intendanten auf die tausendunddrei Dramen hinzuweisen hätte, die Kunst von heute und morgen sind, ohne die eng gezogenen Schicklichkeitsgrenzen Weimars zu zerstören, und mit denen starke Talente hier zu Worte kommen müßten, solange sie der Premierenpöbel in München und Berlin anbläst. So hätte Weimar wirklich die vielgesuchte Aufgabe für seine neue Bühnenkunst. Man brauchte sich nicht mehr mit Rudolf Herzogs ‚Auf Nissenskoog', Oscar Wildes ‚Idealem Gatten' und den Epigonen Fritz Lienhard und — Schultze-Malkowsky zu begnügen, wenn man sich im Repertoire der ersten neuen Spielzeit modern erweisen will. Man kann getrost der Bearbeitung der Klassiker in Oper und Schauspiel auch weiterhin den Vortritt, und man kann den Naturalismus, der nun einmal unter dem Baldachin der Hoftheater nicht geliebt wird, im Winkel lassen. Dieser neue Regisseur wird aber noch eine besondere Dressuraufgabe haben. Er wird in Weimar nämlich ein paar tüchtige Leute vorfinden — Herrn Wilhelmi und Herrn Grube etwa, Fräulein Schneider und Frau Schiffel — die rauschende Verse mit melodischen Organen sprechen können, die aber noch immer nicht wissen, daß die Charakteristik einer Rolle nicht mit der Maske und der Erledigung der vorgeschriebenen Worte abgetan ist. Wie sollten sies denn auch erfahren haben, da in Weimar die Klassiker nicht von Reinhardt inszeniert werden, und der Realismus, die Wiege der Individualisierungskunst auf dem Theater, hier noch immer keinen Einlaß gefunden hat. Aber die Schauspieler seufzen nach diesem Umsturz. Sie wollen, daß im jungen Hause auch die Jugend eine Heimat habe. Und wenn diese Vorbedingungen erfüllt sein, diese Helfer sich gefunden und ihres Amtes gewaltet haben werden, dann finden wir vielleicht wirklich noch einmal

die Wege nach Weimar, die uns Idealisten, wie Ernst von Wildenbruch, schon lange führen möchten. So wird das Wort: Vigilando ascendimus! vielleicht doch noch einmal ein Wort der Wirklichkeit, der Gegenwart.

Das Haus, das Werk des Architekten Littmann, würde es verdienen, im Mittelpunkt einer so großen Zukunft zu stehen. In seinen Linien ist es eine Vereinigung von Klassizität und modernem Geschmack. Vielleicht ist es bedauerlich, daß der kleine weimarer Theaterplatz der Fassade, deren breitausladende Terrasse sich auf die plumpen Körper von fünf dorischen Säulen stützt, nur einen kleinen Raum gönnt; daß sich also der Komplex der sehr umfangreichen Hintergebäude als riesenlanger Schweif an einen schmalen Vorderkörper hängen muß. Aber die Reize des Interieurs machen die kleinen Schwächen der Außengestalt völlig wett. Man hat sich in wohltuender Bescheidenheit zur äußersten Diskretion der Ausstattungsmittel bekannt, um in dieser Beschränkung doch große künstlerische und praktische Wirkungen zu erreichen. Man ist über die zarten Farbenmotive Lichtgelb, Lichtgrün und Weiß nicht hinausgegangen, unterbricht diese Kombination höchstens einmal durch den kräftigern Akzent eines blaugrünen Stoffläufers (in den Korridoren). Der Theatersaal, von einer domartig gewölbten Kuppel gedeckt, führt sein amphitheatralisches Parkett in sanfter Steigung den zwei Rängen entgegen, deren Brüstungen den Schmuck leichter Goldarabesken tragen, während das dunkle, leidenschaftliche Grün der Vorhangportiere hart dagegensteht. Proszeniumslogen existieren nicht. Statt dessen setzt sich die Bühnenfläche in einem kleinen Proszenium fort, das als ‚Shakespearebühne' verwendet werden soll und bereits dem ‚Vorspiel auf dem Theater' als Schauplatz diente. Das Orchester — hier hat sich der Architekt auch als Erfinder bewährt — wird Wagner-Aufführungen, nach dem Prinzip des Meisters, unsichtbar begleiten, bei Opern mehr lyrischen Charakters aber sichtbar sein, da der Boden des Orchesters mit Hilfe maschineller Vorrichtungen zu heben und zu senken ist. Die Akustik, bei dem nach gleichen Ideen und nur in größern Dimensionen gebauten ‚Schillertheater Charlottenburg' der ‚wunde Punkt', ist hier ausgezeichnet, besonders für die Wirkungen der Musik. Und die Intimität der Räume, die, trotz der feierlichen Amphitheaterform, das Konversationsstück, das Kammerspiel förmlich einzuladen scheinen, sich auch hier einmal zu versuchen, wird durch eine besondere Bereicherung des Foyers noch gehoben. Dort haben nämlich zwei Leute, die helfen, dem weimarer Kunstleben von heute das Gepräge zu geben, haben Ludwig von Hofmann und Sascha Schneider Fresken gemalt. Ludwig von Hofmann bleibt mit duftigen, taufeinen Farben im Land der Ideale und der Märchen, und mag so das andeuten, was Weimar bereits zu seinem Besitztum rechnen kann. Sascha Schneiders kraftstrotzende, wild sich regende Dämonen aber künden Kampf und Bewegung. Man wird sich also diesen Motionen in Weimar nicht verschließen dürfen, soll nicht auch das neue Haus nur ein Museum, ein Sarg der Kunst ein, wie das alte war.

Louise/ von Sperando

Es ist peinlich, gegen die Franzosen unhöflich sein zu müssen. Wenn sie sich in Worten äußern, sind sie angenehm, pikant, espritvoll. Auch als musikalische Feuilletonisten können wir sie wohl vertragen. Fangen sie aber an, tief, gemütvoll zu werden, dann — wehe uns und ihnen! Dann pflegen sie das Genre, dem sie sonst geschickt aus dem Wege gehen: das genre ennuyeux. Dem Drang nach Vertiefung entsprang die Liebe zu Wagner. Es stellte sich heraus, daß es eine unglückliche Liebe war. Sie brachte in das musikalische Schaffen der modernen Franzosen einen unheilvollen Zwiespalt. Eine Musik, der Geschlossenheit, Knappheit, Klarheit alles ist, die immer auf die mélodie finie hindrängt, vermählt sich einer Tonsprache, deren mélodie infinie nur durch ihren erotischen Zug auch den gallischen Geist an sich zog. Der gibt seine Eigenart auf, verzehrt sich, indem er fremde Elemente aufsaugt, und trägt sein Scherflein zur allgemeinen Dekadenz bei.

An diesem Zwiespalt scheitert auch ‚Louise' von Charpentier, die nun in neuem Gewand ihren Einzug in Berlin gehalten hat. Der Franzose, nicht in demselben Grade, nicht in der gleichen Richtung musikalisch wie der Deutsche, wird sich von dem Text leichter ablenken lassen als dieser. Charpentier schmeichelte nicht nur dem Franzosentum: er wandte sich an des Franzosen Liebe zu Paris. So wurde die Liebe zu ‚Louise' Ehrensache.

Man konnte ihr keinen schlimmern Dienst erweisen, als sie ins Deutsche zu übertragen. Es fehlt der Reiz des Ortes, der Reiz der Sprache, die selbst den Banalitäten eine gewisse Weihe verleiht. Wir lassen uns nicht ablenken, wir stehen dem Werk frierend gegenüber, und die Liebe macht uns nicht blind.

Und so wird Charpentiers ‚Louise' auch diesmal fallen; denn wir sezieren auch den Text. Die anatomische Untersuchung fördert das Fehlen eines Rückgrats zutage. Die Weichteile, Stimmungen, sogar gut getroffene Stimmungen sind im Orchester vorhanden. Doch die Oper, unnatürlich lang, wie sie ist, muß, durch das Liquidium der Liebe nicht künstlich erhalten, sterben und sich für uns den ergebnislosen Versuchen anreihen, gallische Musik zu vertiefen.

Schade um die Arbeit der Komischen Oper. Sie war bemüht, ‚Louise' unsern Herzen näher zu bringen. Sie nährt sich ja von gallischer Tradition, von gallischen Schwächen. Auch ihr ist die Farbe, die Stimmung alles. Sie lebt für Ästhetiker. Ganz natürlicherweise wollte sie hier, wo so viel empfunden, geliebt, gejammert wird, einzelne Szenen unterstreichen. Und bei dieser Gelegenheit, so zum Beispiel im Schneideratelier, gerieten Gesundbrunnen und Montmartre in peinlichen Gegensatz zu einander. Sonst gab es viel echte Farbe und echte Stimmung. Wem Paris lieb geworden ist, der empfand etwas wie Sehnsucht nach der ‚Stadt der Wollust'. Sehn-

sucht mußte man freilich bisweilen auch nach andern Menschen auf der Bühne empfinden. Wenn Jean Nadolovitch sang, wollte ich unter der Hülle der nun schon spröden Stimme irgend eine Psychologie entdecken. An ihrer Stelle fand ich eine Pose, die hart an unfreiwillige Komik grenzte. Dabei war Henny Linkenbach durchaus das Mädchen, ihn zu fesseln. Was bei ihr noch lückenhaft ist, läßt sich schnell ausfüllen. Der Mann aber, der die musikalischen Ehren des Abend rettete, war Desider Zador. Hier lag Charakter in der Stimme, die mühelos gehorcht, und in der Darstellung, die dem Gemüt weiten Spielraum gab. Sie überwand den Komponisten, sie germanisierte ihn, nicht zu seinem Schaden. Der Mutter von Marie Krüger hätte ein andres Timbre manchen Dienst erwiesen. Die mütterliche Autorität wäre so besser bekräftigt worden. Übrigens fand auch sie sonst den Ton, den die Natur ihrer Stimme versagt hat.

Egisto Tango scheint diese Musik zu lieben. Das Ohr brauchte sich nur selten über das Orchester zu beklagen, dem man manchmal beinahe den Geist eines — Massenet gewünscht hätte. Überhaupt, was hätte man an diesem Abend nicht alles gewünscht!

Ein Königtum für ein großes, packendes Thema. Charpentier kann den Franzosen das Heil nicht bringen, er weniger als andre seines Stammes. Er ist ein liebenswürdiger Schwächling. Und seine ‚Louise‘ wird sterben, wie die Liebe stirbt. Auch in Frankreich, auch in Paris, das eine wohlgeratene Tochter in ihr sieht.

Wie ich Regisseur war, und was dann noch weiter geschehen ist / von Egon Friedell

Ich habe seinerzeit hier erzählt, wie ich von der Direktion des ‚Intimen Theaters‘ als Literat engagiert wurde. Weil ich aber doch nun einmal die Literatur nicht mag und es ja überhaupt mit der Literatur Essig ist, so machte man mich zum Regisseur, um doch irgendwie meine Kraft nutzbringend zu verwenden. Ich war vollkommen damit einverstanden, denn ich hatte mir bisher unter einem Regisseur einen Menschen vorgestellt, der nichts zu tun hat, als daß er mit den Damen liebenswürdig und mit den Herren grob ist, und beides ist ja ein großes Vergnügen. Als ich aber einige Wochen diesen Beruf ausgeübt hatte, erschien der eine der beiden Direktoren (es waren nämlich zweie vorhanden, mit getrennten Ressorts: der eine für das ‚Artistische‘, das heißt: für Verweigerung von Kostümen und Requisiten, und der andre für das ‚Administrative‘, das heißt: für Bereitlung von Pfändungen) — der ‚Artistische‘ also kam und sagte: „Sie müssen einen Maeterlinck inszenieren.“ Wir gingen nun alle Stücke von Maeterlinck durch und berieten, welche etwa künstlerisch geeignet wären, das

heißt: welche ‚geschützt‘ sind und welche nicht, und einigten uns auf ‚Intérieur‘. Dann wurde der Theatermaler herbeigerufen, ein barscher Mensch, dessen Weltanschauung in dem Satz konzentriert war: alles ist aus flachem Pappendeckel; er war also hierin eine Art Fortsetzer der jonischen Naturphilosophen, nur daß sein Weltstoff nicht Wasser oder Luft war, sondern eben Pappendeckel. Ich glaube nicht, daß es jemandem gelungen wäre, ihm nachzuweisen, daß irgend ein wirkliches oder blos vorgestelltes, konkretes oder abstraktes Ding in der ganzen Welt seit Adam jemals aus etwas anderm bestanden habe als aus flachem Pappendeckel. Hätten wir behauptet, daß es mehr als zwei Dimensionen im Raume gebe, so hätte er sicher nach einem Arzt telephoniert. Er erklärte sich nach einigem Zögern bereit, vier Pappstreifen grün zu tünchen und damit listigerweise dem Publikum einen Wald vorzutäuschen, ferner in eine große Papplatte ein Viereck zu schneiden und dadurch in den Zuschauern die Sinnestäuschung wachzurufen, als sähen sie ein Haus mit Fenster. Nach ihm wurde der Beleuchter gerufen, ein schüchterner Mensch, der sich ohne weiteres bereit erklärte, eine große Glühlampe mit außerordentlicher Geschwindigkeit auf- und zuzudrehen, indem er versicherte, niemand im Zuschauerraum werde sich weigern, in dieser Lichterscheinung einen grellen Blitz zu erkennen. Ferner erschienen noch der ‚Theatermeister‘, welcher bereits einen Papiersack mitgebracht hatte, in den er blies (welches Geräusch dem Sturmwind durchaus nicht unähnlich war), der ‚Inspizient‘, in dem ich ohne Mühe den Beleuchter wiedererkannte, und der ‚Requisiteur‘, der wieder in seiner äußern Erscheinung an den Theatermeister erinnerte. Alle diese versicherten, indem sie mich ‚Herr Oberregisseur‘ nannten, daß sie es in der Täuschung und Irreführung des Publikums an nichts fehlen lassen würden.

Nun kamen die Proben, über deren Charakter man in Laienkreisen falsche Begriffe hat. Proben bestehen lediglich darin, daß einige Menschen aus Heften allerlei Reden ablesen, unter der Versicherung, diese Hefte seien nur ein provisorisches Hilfsmittel ‚für heute‘, das ‚morgen‘ bereits ohne praktischen Wert sei. Dieses ‚morgen‘ hat offenbar den Charakter eines bloßen Grenzwerts, es hat nur die rein negative, einschränkende Bedeutung von ‚nicht heute‘. Es ist wissenschaftlich nicht das Geringste dagegen einzuwenden, denn die Mathematik und Mechanik, gerade die exaktesten Wissenschaften, arbeiten bekanntlich schon seit langem mit solchen Grenzwerten.

Nach mehreren Proben mußte ich jedoch erkennen, daß das Ganze von trostloser Langweile war; auch war der Dialekt der Schauspieler nicht komisch genug, um zwanzig Minuten lang zu amüsieren. Indes, als ich gerade mit dem ‚Theatermeister‘ über Regengeräusche verhandelte, kam mir eine jener genialen blitzartigen Erleuchtungen, die in meinem Leben nichts Seltenes sind. Er wollte mich gerade von der illudierenden Kraft trockener Erbsen in Trommeln überzeugen, als mir plötzlich einfiel: wie, wenn wir dem akustischen Sinnesreiz auch den optischen hinzufügten, mit einem Wort: wenn wir wirklich regneten, wirklich, richtig, mit echtem Wasser? Gesagt,

getan, und schon bei der nächsten Probe prasselte unaufhörlicher, rauschender Regen hernieder, eine prächtige Naturerscheinung, die noch den Vorteil hatte, daß sie die Reden der Künstler völlig verschlang.

Es kam die Generalprobe. Eine Generalprobe unterscheidet sich von den übrigen Proben in sehr wesentlicher Weise: bei diesen wird nur gebrüllt, aber bei einer Generalprobe wird gebrüllt und geohrfeigt. Als ich kam, ohrfeigten sich gerade die beiden Herren Direktoren, wobei der Kneifer des einen zerschellte und das rechte Ohr des andern zu bluten begann. Inzwischen war jedoch der Kapellmeister mit vier Tonkünstlern erschienen, um eine Musikprobe abzuhalten, denn zur Einleitung sollte ein düstres Tonstück gespielt werden. Er weigerte sich jedoch, diese Probe abzuhalten, es sei denn, man gebe ihm zehn Kronen Vorschuß. Daraufhin versöhnten sich sofort die beiden Herren Direktoren und ohrfeigten gemeinsam den Kapellmeister. Infolgedessen bekam eine Schauspielerin einen hysterischen Schreikrampf.

Man führte sie jedoch auf die Bühne, und unter der erfrischenden Wirkung des kühlen Regens beruhigte sie sich. Jetzt konnte die Probe beginnen, denn auch die beiden Herren Direktoren hatten sich inzwischen mit dem Kapellmeister versöhnt (ich weiß nicht, wen sie dann gemeinsam ohrfeigten). Im übrigen wäre ich auch beinahe geprügelt worden, denn am Schlusse der Probe hielt ich an die Darsteller eine schöne Ansprache, in der ich ihnen dafür dankte, daß sie trotz der so ungünstigen Witterung so tapfer auf der Bühne ausgehalten hätten, und die Hoffnung aussprach, daß am Abend alles vortrefflich gehen werde, woraufhin vier Menschen von der Bühne sprangen und mich tätlich bedrohten, weil das, was ich gesagt hätte, ein böses Omen sei. Zum Glück blieb ich beim Hinausgehen an einem Nagel hängen und zerriß mir meinen neuen Rock, was ein gutes Omen ist.

Und es ging auch wirklich abends vortrefflich. Als der Vorhang gefallen war, klatschte Peter Altenberg wie besessen, was sechs Hervorrufe zur Folge hatte. Auch die Kritik am nächsten Tage war im ganzen recht günstig. Die meisten erkannten an, daß es eine gut inszenierte Wasserpantomime gewesen sei. Einige andre freilich waren wiederum weniger freundlich. So schrieb einer, daß diese Meiningereien denn doch schon aus der Mode seien, und bloße Pracht der Inszenierung genüge noch lange nicht, und solch protzige Ausstattung sei unkünstlerisch, und einer behauptete sogar, der naturalistische Regen habe die symbolistische Maeterlinckstimmung zerrissen.

Man sollte nun meinen, meine Regietätigkeit wäre damit erledigt gewesen. O nein, denn nach einiger Zeit kam ein Journalist und sagte, dieser Regen sei so natürlich gewesen, fast wie wirklich, und wie denn das gemacht werde, und er wolle darüber einen Artikel schreiben. Ich konnte ihm doch nun nicht sagen, daß ich mir blos über einem durchlöcherten Blechstreifen den Mund ausgespült hatte, und erwiderte daher: „Ja, die Sache ist ziemlich kompliziert, aber ich kann Sie Ihnen verraten, denn ich habe bereits das Patent angemeldet. Also, Sie wissen doch, daß wir

transversale Erdleitung haben, nicht wahr? Wenn also der Schaltstrom in das obere Relais eintritt, so geht er nicht, wie gewöhnlich, gleich in den Kommutator, sondern wird vorher über eine Primärspule geleitet. Hierdurch entsteht natürlich eine Stromschleife. Das Ganze ist aber in Verbindung mit einem longitudinalen Gestänge, das aus neutralem Kupfer hergestellt ist und daher wie ein Rezeptor wirkt. In dem Augenblick nun, wo der Transmitter den Empfängerdraht berührt, entsteht im Schließungskreis ein gleichgerichteter Polarisationsstrom, der Kollektor intermittiert: — und es regnet. Haben Sie alles genau begriffen?" — „O ja", sagte der Journalist und verschwand. Er scheint aber doch nicht alles genau begriffen zu haben, denn er schrieb nur ganz allgemein, im Intimen Theater werde jetzt durch mehrere verwickelte Apparate ein elektrischer Regen mit Erdleitung erzeugt.

Man sollte nun meinen, meine Regietätigkeit wäre damit erledigt gewesen. O nein, denn nach längerer Zeit kam ein Mensch namens Franz R... und sagte, er habe ein großartiges Lokal gemietet, in dem modern-ästhetische Kurse stattfinden sollen, und ob ich über moderne Regie sprechen wolle, und zwar mit besonderer Berücksichtigung der modernen Theatermalerei. Ich wollte ihm zunächst sagen, daß ich zwar von der Regie nicht das Geringste verstehe, daß das aber noch gar nichts sei gegen die Malerei, von der ich überhaupt am wenigsten von allen lebenden Menschen verstehe, und daß ich noch nie in einer Gemäldegalerie gewesen bin, und daß ich überhaupt gegen die menschliche Tätigkeit der Malerei im Prinzip bin, und daß ich meine sechswöchige Reise in Italien ausschließlich zum Studium der Weinsorten benutzt habe, und überhaupt und so; er ließ mich aber gar nicht zu Worte kommen, sondern sagte, die Prinzipien der modernen Malerei müßten endlich in die Massen getragen werden, und die Prinzipien der modernen Regie müßten endlich in die Massen getragen werden, und das Lokal sei großartig, und dann sagte er etwas von einhundert Kronen, und schließlich dachte ich mir: warum soll ich denn eigentlich Geld verlieren, blos weil ich zufällig nichts von Regie und Malerei verstehe, und richtig war schon bald darauf in den Zeitungen und auf den Plakaten ein Vortrag von mir annonciert: ‚Modern-ästhetische Regie, ihre Aufgaben und letzten Ziele, mit besonderer Berücksichtigung ihrer malerischen Probleme'.

Vor einigen Tagen bekam ich jedoch eine Postkarte. Auf dieser stand: „Euer Wohlgeboren! Im Auftrage des Herrn Franz R... erlaube ich mir Ihnen mitzuteilen, daß die Frau Koplatschek, der, was das Lokal gehört, plötzlich eine Alternative bekommen hat und deshalb die Vorträge nicht stattfinden können. Ergebenst N. N."

Ich weiß nun zwar nicht, was ‚Alternative' für eine Krankheit ist — offenbar so eine von den modernen, neurasthenischen — aber ich hoffe, damit wird doch endlich meine Regietätigkeit erledigt sein.

Rundschau

Die Tänzerinnen Wiesenthal

Jeder Mensch bewegt sich nach dem Grade seiner innern Kultur! Zeige mir, wie du gehst, stehst, sitzest, und ich werde dir sagen, wer und was du bist! Gerade Beine sind die Erzeuger von geraden Gedanken, Beweglichkeit der Gelenke erzeugt geistige Beweglichkeit, Elastizität: Der ‚innere Mensch‘ erzeuge den tadellosen äußern Menschen! Gutmütigkeit, Sanftmut, Menschenfreundlichkeit werden einst das Antlitz modellieren, das Auge, die Stirne, den Mund! Man kann nicht frechdumm sein und zugleich adelige Handbewegungen haben! Man kann nicht edel-herrlich schreiten und ein feiger Kriecher sein, ein „Hausierer mit seinem eigenen Leben“. Bewegung war bisher wertloser Mechanismus; nun beginnt es, die äußerlichste Aeußerung des Allerinnersten des Menschen zu sein! Der Kopf des hochsinnigen Menschen ruht wie auf Halsscharnieren, jeder Emotion folgend, nachdenklich, frei, stolz, melancholisch, ungebunden, kindlich; der zarte Rücken will sich nach rückwärts biegen wie schlanke Stengel im Abendhauche; die Arme können flehen, drohen, müde sinken, erwartungsvoll harren, verzweifelt, kraftlos werden! Die Hände und Finger sprechen, klagen, seufzen, tändeln, zeigen Sehnen, Hoffen, Ergebung ins Unvermeidliche! Das traurige Herz, das heitere, das unnahbare, das zerfahrene, das brechende, das sich emporringende Herz durchbricht die Hüllen, zeigt sich nach außen in Bewegung! Früher war die mechanische Fratze, das eingelernte Grinsen; heute ist der Beethoven-Blick und das Lächeln eines Wiegenkindes! Der Hampelmann, die Puppe, ersetzt durch Geist und Seele! Was vom Sinnlichen bleibt und ewig bleiben wird, ist das vom Schicksale der edlen jungen Tänzerin mitgegebene Grundgebäude, das lebendige Kunstwerk ihres wohlgegliederten, vollkommenen Leibes an und für sich: Hier mögen die Sinne ihre künstlerische Nahrung finden!

Allen diesen Gesetzen der Entwicklung der Tanzkunst von heute entsprechen in allerhöchstem Maße die Schwestern Wiesenthal, Elsa, Grete und Berta, die jetzt im Kabarett ‚Fledermaus‘ zu Wien tanzen! Der Blick der Augen der Tänzerin Elsa würde genügen, über diese Tänzerin enthusiastisch zu werden! Herb, hoheitsvoll, knabenhaft kühl, edelstolz und lieblich zugleich! Dann das Beethoven-Antlitz der Tänzerin Grete, deren ernste Tiefen glaubwürdiger sind als ihr Lächeln! Eine vollkommenere Schönheit als Elsa gibt es überhaupt nicht unter den Tänzerinnen und keine apartere als Grete. Berta hat die süße Jugend für sich und ebenfalls ein holdbedeutsames Antlitz. Die Körper folgen der Musik, wie die Leute einst dem Rattenfänger von Hameln! Die Musik leitet, zwingt, dreht, wendet, drückt zu Boden und erhebt; die alleredelsten Leiber folgen und folgen der Macht der Töne ohne Unterlaß, von selbst. Und die herrlichen romantischen Kleider, die Hüllen, die enthüllen, die Blumenkränze, die grausilbernen Reifrockkleider, das krebsrote Seidenhemd

mit grünen Bändern, alles, alles höchst apart und wunderbar! Kinder tanzen auf Wiesen, traurige Verlassene schleichen über den Boden hin, Stolze schreiten, Liebliche wiegen sich auf und nieder! Schicksale, in Bewegung umgewandelt! Und dann noch eines: eine edle Tänzerin hat man liebzugewinnen, wie eine Mama ihr Kindchen, in übertriebenen Zärtlichkeiten! Nüchterne Urteile über die Tanzkunst sind veraltet!

Peter Altenberg

Neue Wandlungen im italienischen Theater

Der Geist der Konzentration, der neuerdings in Italien umgeht, der Hang, große Interessen in der Hand eines einzigen zu vereinigen, dieser Zeitstrom, der Handel und Industrie bereits umgewandelt hat, schickt sich an, auch das unsteteste und unberechenbarste aller Erwerbszweige zu erobern: das Reich der weltbedeutenden Bretter. Die Herren Gebrüder Chiarelli und Riccardi Re, ihres Zeichens Theaterunternehmer, nicht zufrieden, bereits sieben führende Bühnen im theaterreichen Italien an sich gebracht zu haben, kündigen an, daß sie Italiens beste Truppen für die Zeit von 1909 bis 1912 monopolisiert haben, und daß sie gesonnen seien, die Geschicke weiterer Gesellschaften und weiterer Theater mit den ihrigen zu vereinigen. Ohne eine Maske vorzunehmen, erklären sie offen, daß sie jede Konkurrenz zu besiegen wünschen. Daß zwei Künstler von Gottes Gnaden, wie Ermete Novelli und Zacconi, in ein und derselben Stadt vor halbleeren Bänken ihre große Kunst entfalten, eine derartige Schmach wollen die Bühnenreformer fortab unmöglich machen. Die Gesellschaften, die vorläufig oft Hals über Kopf von einem Ende der Halbinsel zum andern pilgern müssen, dürfen künftig in den größern Städten lange und behaglich verweilen, so daß sie mit dem Publikum in Fühlung treten können. Auch der Transport von Requisiten soll auf ein Minimum reduziert werden, weil da, wo es nur irgend angeht, das notwendige Material ein ständiges Heim findet. Flunkert Frau Fama nicht allzu dreist, so bauen die Herren den gefeiertsten Mimen Italiens goldene Brücken zum Uebertritt in ihr Lager. Die dem Trust verpflichteten Künstler beziehen, wenn sie nicht Sterne erster Größe sind, ein jährliches Gehalt bis zu 30 000 Lire. Zacconi und Novelli erhalten 500 Lire pro Abend bei einem Minimum von 150 Spielabenden, dazu erhebliche Tantiemen. Was bedeuten hiergegen die 20 000 Lire, die Adelaide Ristori im Zenith ihres Ruhm von der Compagnia Sarda für ein ganzes Spieljahr erhielt? Die Direktoren, die nun frei von pekunären Beklemmungen sind, können ihr Streben darauf richten, ihrem Thespiskarren Glanz zu verleihen und den Geschmack des Publikums zu heben.

Bis hierher klingt alles wundervoll. Indessen kommt auch in diesem Fall der hinkende Bote nach. Die Tyrannen wollen sogar das Repertoire monopolisieren. Durch die Macht schnöden Mammons ist es ihnen bereits gelungen, eine ganze Anzahl namhafter Theaterdichter in ihren Bann zu zwingen. Einige Direktoren, darunter Flavio Andò, haben den verführerischen Lockungen heldenhaft widerstanden. Sie wollen lieber mit Sorgen kämpfen, aber ihre Freiheit, ihre Würde wahren, als sich unter dem goldenen Szepter beugen. Am feindlichsten begegnete dem nenen Unternehmen die Genossenschaft, welche sich zur Wahrung der Interessen der Theaterautoren gebildet hat. Praga und Rovetta dien-

ten als Sprachrohre: sie gaben ihrer Besorgnis öffentlich Ausdruck, daß die Theaterdirektoren, nun sorglos gestellt, ihr Capua gefunden haben könnten. Im Wettkampf erstarke jedes Vorhaben. Es fehle auch nicht an Anzeichen, daß ausländische Produktionen den inländischen vorgezogen werden würden. Chiarelli und Genossen dagegen versichern, daß die Direktoren nach wie vor bühnenfähigen Novitäten zur Feuerprobe verhelfen werden. Die der Genossenschaft vom Lesekomitee empfohlenen Stücke italienischer Dichter sollen, mit größter Sorgfalt inszeniert, dem Publikum vorgeführt werden. Trotz derartigen Versicherungen bleiben die Autoren bei ihrer schroff ablehnenden Haltung. Der Verband hat sogar der Gesellschaft alle Stücke der durch sie vertretenen Schriftsteller, wie Sardou, Ferrari, Costa, Praga, Bracco, Giacosa, Antona Traversi, Butti, entzogen. Der Trust antwortet kaltblütig, er werde sich dann mit den Arbeiten der Jüngeren, als da sind: Morello, Bertolozzi, Tusoni, auch nicht zu verachtender Franzosen, wie Capus, Mirbeau, Mendès, Coppée, zu trösten wissen. Von deutschen Stücken ist nicht die Rede, es sei denn ganz minderwertige Ware, die gewissenlose Uebersetzer auf die italienische Bühne geschmuggelt haben. Wie dem auch sei, derartige Stürme bringen reine Luft. Die Zeit naht, da italienische Künstler nicht wie eine Menagerie herumgeführt werden, sondern wo sie im festen Heim ihr Licht leuchten lassen können. Nach dem glücklichen Beispiel der Compagnia Stabile Romana ist auch in Mailand, unter der Leitung des tüchtigen Bühnenveteranen Andrea Maggi, ein gleiches Institut entstanden, während Neapel und Turin sich noch mit einer Compagnia Semistabile begnügen müssen.

Die der Compagnia Stabile Romana gewährten drei Probejahre sind soeben abgelaufen. Das Betriebskapital wurde um 140 000 Lire erhöht, die Leitung, auch die kaufmännische, in den Händen des kunstkundigen Aufsichtsrats der Gesellschaft, des Grafen San Martino, konzentriert. Den bisherigen künstlerischen Mitdirektor, den Schriftsteller Edoardo Boutet, den geistigen Vater des Ganzen, berief man als künstlerischen Beistand in den Aufsichtsrat. Im übrigen wurden keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen. Vorläufig sehen alle Beteiligten den Himmel voller Geigen und glauben auch bestimmt an den goldenen Regen, der demnächst auf sie herabrieseln soll. Die Stadträte Roms haben zwar beschlossen, der Gesellschaft die pachtlose Benutzung des Teatro Argentino nach wie vor zu belassen, möchten aber mit der jährlichen Subvention von 25 000 Lire nicht mehr herausrücken. Dagegen haben die Mäcene, welche hinter der Compagnia stehen, ihr Veto eingelegt. Auf alle Fälle wird inzwischen das Anfiteatro Corea, in dem von nun an, anstatt im Teatro Argentino, die süßen Weisen erklingen sollen, einst Mausoleum des Augustus, nach Strabo das vornehmste Denkmal des Campus Martius, mit bedeutendem Kostenaufwand bühnenfähig gestaltet. Wie viel Wandlungen hat dies ehrwürdige Stück Altertum durchgemacht! Die mit soviel Liebe errichtete Grabstätte der Dynastie der Julier wandelte sich im Mittelalter in eine Feste der Colonna. Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts wiederum ließ der Marquis Corea die Fronburg in einen Zirkus umbauen. Nun diente der klassische Platz zu der von den Metzgern veranlaßten, beim römischen niedern Volk ungemein beliebten Caccia alla Bufala, einer keineswegs

ungefährlichen Abart der spanischen Corridas, die erst unter Leo dem Zwölften untersagt wurde. Auch der Name des Augustus ging verloren: im Anfiteatro Corea versammelte sich bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die römische Elite zur Abhaltung von Feuerwerken und ähnlich trivialen Vergnügungen. Seit einer Reihe von Jahren war das Institut gesperrt, weil es den Zuschauern nicht mehr die von der Polizei geforderte Sicherheit bot. Nun verspricht ein neues Regiment frische Verdienste um die Kunst, die eine Himmelsgabe ist. M. Gagel

Kopenhagen

Die ersten drei Monate unsrer Saison hatten, hochgerechnet, zwei Vorstellungen von einigem Wert aufzuweisen — beide am Königlichen Theater, beide ausländische Schauspiele: ‚Macbeth' und Hedbergs ‚Johan Ulfstjerna'. So dürftig mutet einen zurzeit unser Bühnenleben an. Gewiß, die Privattheater haben es nicht an Energie fehlen lassen. ‚Casino' hat sich direkt von Paris die verblichene Simili-Berühmtheit Charlotte Wiehe verschrieben, um der ‚Lustigen Witwe' wieder auf die Beine zu helfen. Das Volkstheater hat ‚Husarenfieber' importiert, und das Dagmartheater eine Reihe gewaltiger Pyrrhussiege erfochten mit ‚Romeo und Julia', Beer-Hofmanns ‚Grafen von Charolais' und Oehlenschlägers ‚Wäringer in Miklagard'. Leider stehen die Kräfte dieser Privatbühnen in direkt umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Ehrgeiz. Ihnen gegenüber hat das Königliche viel voraus. Es besitzt in William Bloch einen Regisseur, der im modernen Repertoir und auf dem Spezialgebiet der Holbergdarstellung seine Stärke findet; in Olaf Poulson ein urkräftig komisches Genie; in Betty Nansen eine Schauspielerin mit starkem, tiefem Gefühl, mit feingebildetem Geist und Verstand, mit einer grundechten, kraftvoll durchgearbeiteten Form. Und neben ihnen darf man weitere Kräfte von Talent und Schulung zählen. Aber dafür laboriert das Theater an einer Leitung, die sich in schädlichsten Intrigen verzettelt und außerstande ist, die Tradition der Szene auf ihrer alten Höhe zu halten, laboriert das Repertoire daran, daß durcheinander Schauspiel, Oper und Ballett gegeben und schließlich auch mit dem Stumpfsinn und schlechten Geschmack des sogenannten guten Publikums gerechnet werden muß.

Den ‚Macbeth' hatte der Direktor (und Schriftsteller) Einar Christiansen inszeniert. Sein Ehrgeiz, der dem klassischen Drama, Shakespeare und Schiller besonders, gilt, erreichte hier allerdings einen Mangel an Phantasie und einen Abstand von shakespearisch Geschautem, die auf keine Kuhhaut gehen. Beispielsweise gemahnte sein Arrangement des so bedeutungsvollen Birnamwaldes mit seinem lächerlichen Tannenreisig vollständig an einen Fastnachtszug mit dem im Norden gebräuchlichen Tannenreisig aus buntem Papier. Nicolai Neiiendamm gab den Than von Glamis ohne Spur von Gefühl und Leidenschaft, vielmehr verschroben, nahezu hysterisch. Einzig Betty Nansen als Lady Macbeth rettete die Vorstellung vor dem Fiasko. Sie war vor allem die blinde, berauschte Liebe der Rolle und nahm vielfach völlig hin — wenn auch nicht mit Shakespearischer Gewalt, so doch mit Tiefe, Kraft und Schönheit.

Etwas Aehnliches gelang in der Darstellung von Hedbergs Drama, das hier bereits besprochen ist, nicht; inszeniert hatte es recht nüchtern der neue Regisseur Paul Nielsen, William Blochs künftiger Erbe. Weder

Karl Mantzius als Vater, noch Liebmann als Sohn konnten ihre Rollen glaubhaft machen. Der eine besitzt nicht den Sturm der Leidenschaft, der andre nicht die Kraft zusammengedrängten Gefühls, die allein die beherrschenden Mächte der Handlung lebendig machen können: den flammenden Freiheitsdrang und die glühende Menschenliebe. Lediglich mit weiser Klugheit, weiser Zuverlässigkeit half man sich über all das hinweg. Völlig hilflos stand Reicendamm vor dem idealen Juden, mit dem der Dichter der Menschheit ewiges Streben nach der göttlichen, allumfassenden Liebe und Freiheit personifizieren wollte. Dieser Schauspieler hatte niemals Spinoza verstanden! Paul Fjeldgård

Schaustück und Shawstück

Sonntag Nachmittag. Was gibt es Seligeres, als, im Schattenbanne Schopenhauers, gravitätisch-mürrisch mit sich selbst allein zu sein? Ganz eingewickelt in einen alten Schlafrock, den kragenlosen Hals sänftiglich in weiche Binden geschmiegt, an einem treuen Tisch zu sitzen und der Frauen zu gedenken, die man einst geliebt (Magy, noch so jung und fest, sangst so freche Lieder! traurig-freche . . .), der Kognak-Nacht, da Olly, die wilde, schweigende, vermummte, ihre trotzig-himmlische Misere hinauskreischte, auf dem Sofa strampelnd, umgeben von verhungerten Dichtern, all der Absynths auf der erhellten, bunt durchraschelten Terrasse der Closerie des Lilas, an Flieder-Frühlingsabenden zu Paris, und der geheimnisreichen Bücher all, in die man tief, tief untergetaucht? Bücher, Liköre und Frauen — diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen! Und dann der heiligen, endlich gekühlten Stunden, da die Angst wich und Satan beschworen wurde, Er, der Herr der Welt:

> Als Stund' um Stunde, selbst die längste,
> Wie silbergraues Plätschern kam:
> Da wards ein Tag, wo ich die Aengste
> In still-gelassner Kühle nahm.
>
> Da tropften alle Qualen linder,
> Sie perlten kaum auf meiner Hand,
> So daß ich — endlich Ueberwinder —
> Nichts mehr zu überwinden fand. . .

Das wollen wir uns nicht nehmen lassen. Diese genußsüchtige Einsamkeit im Laboratorium; unter all den Erinnerungen, den Düften, dem Gekicher, den Retorten, den Verschwörungen, so mitten im Hauptquartier unsrer vertrackten Strategie. Hélas, man ist kein Napoleon; aber einer seiner späten, immer verspäteten Grenadiere, manche Blessur an den Nerven und im Herzen die Leidenschaft und den alten, erhabenen Sang, der uns von den Toten erwecken soll: Allons, enfants de la patrie. . .

. . . Ich habe an zwei Abenden Spiele gesehen, die die Hautoberfläche streichelten mit locker irritierenden Gerten. Der Puppentheaterdirektor Alfred Richard Meyer (in der ‚Sezession') hat wieder seine leblosen und der Nollendorftheaterdirektor Alfred Halm seine etwas mehr lebendigen Schauspieler auftreten lassen. Was schöner war? . . . O, Marionetten, Kasperlefiguren haben manches voraus. Sie verlangen keine Gage und noch weniger Vorschüsse; sie sitzen nicht lange Nachmittagsstunden im Café Monopol, um sich theatromanisch zu erhitzen und sich gegenseitig das Talent abzusprechen; die Herren vom Puppentheater stammen nicht aus Budapest, und die Puppendamen werden nicht eine Stunde vor Beginn der Premiere unpäßlich. Dafür haben sie freilich hohle Köpfe und schlenkernde Beine. . . Herr Alfred Richard Meyer hat diesmal, literarhistorisch und doch gescheit, eine ganz alte Farce erstehen lassen,

eine aus der Zeit ehrsamer Zunftbürger und tugendsamer Jungfrauen, verrammelter Stadttore und laternen-würdiger Nachtwächter. Sie heißt: ‚Herr Hanrei und Maria vom langen Markte' und ist nach einer Fassung aus dem Jahre 1620 (die wieder auf ein englisches Original zurückgeht) von Ludwig Achim von Arnim bearbeitet worden, abgedruckt im zweiten Bande seiner ‚Schaubühne', darin sich noch andre seltsame und der Erweckung werte Hanswurst- und Trauerspiele finden. („Wie konnte dieser Dichter so unbeachtet bleiben!" — schrieb Hebbel 1842 in sein Tagebuch.) Da liegt der vergilbte Arnim-Band vor mir, dünstet noch, putride, den Qualm von Tabakspfeifen-Orgien aus: entwichene Philosophen im Schlafrock, Mitte des vorigen Jahrhunderts... Herr Hanrei ist alt und reich; seine Braut Maria jung und nur scheinbar keusch. Dekameronisch läßt sie einen Galan unter dem ausgebreiteten Tischtuch entfliehen. Und der Alte spricht zu ihr: „Du lügst, Maria, aber ich muß es Dir doch glauben: Du bist so schön und ich habe Dich so lieb." Tja, ja. Die Puppen haben dies Stück höchst artig agieret. Alles war geschickt und heiter; das Technische überraschend gut. Dazu eine famose Stilisierung im Sprechton. Da war ein Nasaler... Bravo, Nasaler! Kommt oft heraus, Puppen, Kastengeister!...

Der Band des Achim von Arnim aber beginnt mit einem Prolog:

> Euch Aktionärs vom Neuen Schauspielhaus
> Entbiet ich meinen besten Gruß voraus...

Das leitet hinüber zum Direktor Halm und seiner amerikanischen Finanzburleske: ‚Wolkenkratzer'. Telegrammstil, bitte. Schwank in Yankee-Dimensionen. Anonym lanciert. Kein übler Trik: Publikum klatschte immer länger, wollte Autor sehen. Kam nicht. Wieder smart. Abfasser ist (zusammen mit einem andern): Karl Rößler, sonst, als Schauspieler, Franz Reßner genannt. Ahasverisch umwitterte Bohèmegestalt. Erfahrener Pessimist. Schimpft grandios. Seine Wurschtigkeit in Rolle eines Monna-Vanna-Sekretärs (Brahms Deutsches Theater) unvergeßlich. Gehört zur psychopatischen Internationale: München, Berlin, Zürich — früher Paris, New-York. Schrieb: ‚Lebensfest' (ulkig) und ‚Reichen Jüngling' (ernst). ‚Wolkenkratzer' zeigt Familie amerikanischen Multimillionärs. Vier heiratslüsterne Töchter. Bewerber: präzisionsnervöser Bankmensch; österreichischer Freiherr-Kellner; Nachkomme Napoleons, zerbeult, zerknittert, zerknautscht. Bankmensch erwirbt eine Tochter durch genial-frechen Finanzcoup. Bluff des Stücks: dämonischer Multimillionär stammt aus Mannheim; verfällt, unbewacht, ins Bassermannische... Broadway-Romantik nicht gepackt. Trotzdem: Geld-Schlemmerei; Spiel um Frauen und Millionen; Kolportagio = Nervenchocs. Hübscher Erfolg...

Ich aber krieche in Schopenhauers Schlafrock zurück. Ferdinand Hardekopf

Aufforderung

Die Gesellschaft für Theatergeschichte (Eingetragener Verein 1902. Sekretariat Berlin W. 50) hat nach dem im Frühjahr 1907 erfolgten Tode Arthur L. Jellineks, ihres verdienstvollen Bibliographen, Herrn Dr. Fritz Braumüller in München, Adelgundenstraße 34, mit der Fortsetzung der Bibliographie der Theatergeschichte, die in den Schriften der Gesellschaft zur Veröffentlichung gelangen wird, betraut und bittet Autoren, Verleger und alle Freunde des Unternehmens, Bücher, Broschüren, Zeitschriften, Zeitungsartikel, Sonderabdrücke, kurze Mitteilungen und Notizen theater-

geschichtlichen Inhalts an die Adresse des genannten Bearbeiters freundlichst einsenden zu wollen.

Deutsche Uraufführungen

6. 12. Karl Krug: Eine einfache Frau, Volksstück. Reichenberg, Stadttheater.

Wilhelm Pfeifer: Fahnenflucht, Offiziersdrama. Wiesbaden, Residenztheater.

7. 12. Wilhelm Georg: Der mitternächtliche Besuch, Einaktige Komödie. Bremerhaven, Stadttheater.

Paul Scheerbart: Das Ereignis der Saison; Zukunftspastete; Das Donnerwetter; Jagdgesellschaft; Der Kommandant der Festung Matatûbo — Puppenspiele. Im Saal der Sezession.

8. 12. M. Loewe und V. Goldberg: Freundschaft, Einaktiges Sittenbild. Bielitz, Stadttheater.

9. 12. Robert Overweg: Hubertus, Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

10. 12. Hermann Bahr: Die gelbe Nachtigall, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Freiherr von Korff-Sutthausen: Frauenbewegung, Schwank. Osnabrück.

Paul Schmidt: Kaiser Otto der Dritte, Schauspiel. Elbing, Stadttheater.

11. 12. Paul Busson: Der Hampelmann, Einaktige Tragikomödie; Paul Gutmann: Graf Massamalaspina, Einaktige Komödie. Wien, Kleines Schauspielhaus.

17. 12. Max Hofmann: Lieben ist Leiden, Schauspiel. Passau, Stadttheater.

18. 12. Hermann Fuchs: Göttin der Wahrheit, Komödie. Bremerhaven, Stadttheater.

20. 12. Fritz Graebert: Der Eisenbahnräuber, Schwank. Erfurt, Stadttheater.

21. 12. Raoul Auernheimer: Koketterie, Einaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

23. 12. Oscar Blumenthal: Zwischen Ja und Nein, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Robert Reibenstein: Eine alte Geschichte, Schauspiel. Essen, Stadttheater.

27. 12. Franz Kaibel: Theateretei, Einaktiger dramatischer Scherz. Weimar, Hoftheater-Ensemble.

28. 12. Ludwig Ganghofer: Das Recht auf Treue, Einaktiges Satyrspiel. München, Residenztheater.

29. 12. Alfred Sassen: Weihnachtstraum, Schauspiel. München, Volkstheater.

31. 12. Siegfried Leinau: Die Siegesgöttin, Schwank. Erfurt, Stadttheater.

4. 1. Felix Philippi: Die Ernte, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

7. 1. Karl Strecker: Rudolf Schlosser, Drama. Berlin, Neues Theater.

9. 1. Max Schumm: Los von Rom, Schauspiel. Hamburg, Schillertheater.

10. 1. Richard Skowronnek: Panne, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Hermann Reiselt: Rebenblut, Schauspiel. Zweibrücken.

11. 1. Gerhart Hauptmann: Kaiser Karls Geisel, Legende. Berlin, Lessingtheater.

Frank Wedekind: Musik, Sittengemälde. Nürnberg, Intimes Theater.

Franz Woas: Die Japanerin, Einaktiges Schauspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

Franz Feiler: Unterm Lindenbaum, Einakter. Gablonz, Stadttheater.

13. 1. Karl Schönherr: Erde, Bauerndrama. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 8

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 5
30. Januar 1908

Mephiboseth / von Curt Schawaller

Drama in fünf Akten

Dieses Drama (das vorläufig nur im Manuskript vorliegt, und dessen Bühnenvertrieb der Verlag S. Fischer, Berlin, übernommen hat) behandelt die bekannten Vorgänge der Davidssage, den Kampf König Davids mit seinen Söhnen, hinter denen hier als treibende Kraft der letzte Nachkomme Sauls, der lahme Mephiboseth, angenommen wird.

Fünfter Akt

Letzte Szene

Lichte, offene Halle auf der Königsburg. Sonniger Morgen.
David kommt mit seinen beiden Priestern Zadok und Abjathar

David: So ists vollbracht, was euch unfaßbar schien:
Ich hab sie angebetet an dem Ort,
Dem einz'gen, der ihr ziemt.

Zadok: Die heil'ge Lade
Soll stets im Hause Gottes sein, 's ist wahr.
Und dennoch darfst du uns nicht schelten, Herr,
Daß wir sie fliehend in die Wüste brachten,
Damit du sie beschütztest.

David: Schalt ich euch?
Nicht doch! Ich sandt euch gen Jerusalem zurück,
Hieß euch die Lade in dem Tempel bergen
Und meiner warten; doch ich schalt euch nicht,
Obwohl ihr grundlos bebtet.

Abjathar: Absalon
Wollt' bei der Lade beten zu Jehova,
Damit er dich verderbe!

David (lacht auf): Und was noch?
Das Heilige besteht vor Gift und Geifer
Der Lästerer, und sollte nicht bestehn

Vor eines Narren Anbetung? — Zwar wir,
Wir Menschen fürchten Lästerer mit Recht;
Fliehen mit Recht, wenn wir nicht allzu eitel,
Der Narren unverständ'ge Anbetung.
Wir fragen nicht allein: Ziemt sich das wohl?
Wir fragen auch zugleich: Wie sieht es aus?
So ich dereinst! Als ich vor Zeiten brachte
Die heil'ge Lade gen Jerusalem,
Da zog ich vor ihr her mit Pauken, Zimbeln,
Voll Gottbegeisterung tanzend. Seht, da stand
Am Fenster Michal, Tochter Is-Boseths,
Die ich zu meinem Weib gemacht, und lachte,
Weils lustig aussah, was im Ernst gemeint. —
Mich traf es tief, die heil'ge Lade nicht.
Ich aber bete sie seitdem nur noch
Im Tempel an, umgeben nur von Priestern,
Daß nie ein Unberufener sie sähe
Und lächelnd sich erinnere jenes Tages,
Da mich mein eigen Weiblein ausgelacht. —

Zadok: Wie dieses Nachtgebet so wundersam
Dich stärkte, Herr und König!

David: Sieh: Jehova
Gab mich mir selbst aufs neu, drum preiset ihn.
(Mephiboseth tritt, bleich und abgehärmt, langsam ein)

David (fuhr zusammen): Vergaß ich den so ganz?

Mephiboseth: Vergib, o Herr.
Du kamst zurück zur Burg und schlossest dich
Gar viele Tage ein und trugest Leid
Um Absalon; und niemand sah dich kommen —
Du kamst zur Nacht — und jedem ward Befehl:
Erst, wenn der König nächtlich betete
Im Tempel, nur umgeben von den Priestern
Zadok und Abjathar, erst dann ist er
Zugänglich seinen Untertanen wieder.

David: Und nun bist du der erste und willst sehn,
Ob ich verzweifelte?

Mephiboseth (sieht ihn groß an): Die Augen sehn,
Die mehr noch um den Knaben Absalon
Geweint als diese hier. Doch brachte mir
Sein Tod auch eine Lust.

David: Weil er mich quälte?

Mephiboseth (nähert sich David): Das ist vorbei.

David (weicht zurück): Und du? Was willst du nun?

Mephiboseth (lacht bitter): Meinst du, nun machte ichs wie Simei,

Der, einen Stein erhebend wider dich,
Zu Tod erstarrt? Ich fürchte nicht den Tod,
Allein solch Ende ungefühlter Ohnmacht
Ist allzu lächerlich. Ich tat genug:
Ich habe Berge auf die Seele dir
Gehäuft, doch deine Seele warf sie ab.
Ich bin am Ende. Wer besteht wie du
Hat auch das Recht zum Leben.

David: Priester, geht!
Laßt Bath=Seba bedeuten, daß sie sich
Vom Lager hebe, und erwartet sie
Im Vorgemach und bringt sie her. — So geht!
(Zadok und Abjathar gehen zögernd hinaus)

David: Du häuftest Berge auf die Seele mir?
Prahlst du? Wohl fühlt ich stets ein Unbehagen
In deiner Nähe, finstrer Enkel Sauls,
Allein —

Mephiboseth: Aufrechter stehst du da als je.
Und ich bin müd des Lebens, das fortan
Mir nichts mehr, nichts zu schaffen geben will:
Zu Ende ist mein Werk.

David: Was für ein Werk?

Mephiboseth: O Müdigkeit, die nach der Gruft sich sehnt,
Du bist mir letzte Lust.

David: Welch Werk, du Tor?
Von Davids Gnade mästen deinen Leib
Und dennoch tückisch sehn? Das wär' ein Werk?

Mephiboseth (sehr ruhig): Ich komme dir zu sagen, daß ich nicht
Der Strohwisch bin, mit dem du schlau=beflissen
Dir den besudelten Gewissensschild
Blitzblank zu scheuern wähntest; dir zu sagen,
Daß Mephiboseth Davids Gnad' erkannt
Als solche, die nicht Mitgefühl erzeugt;
Zu sagen, daß ich nicht der Handelsmann,
Den solche Gnade zum — Vergessen zwingt —

David (hohnvoll): So zahle heim.

Mephiboseth (leise in sich hinein): Hättst du auch mich verdorben,
Wie du einst Saul und Jonathan verdarbst,
So dankt' ich dirs. Ich war dir zu gering,
Du großer König? Aber gut genug
Zur Gnade, welche sühnen kann. Du irrst!

David: So zahle heim.

Mephiboseth: Ich zahlte schon.

David: Wodurch?

Mephiboseth: Durch Amnons Tod, durch Thamars Tod und durch
Empörung Absalons und seinen Tod. (Tiefe Pause)

David (gedämpft): Du prahlst: Mir wär es nicht entgangen, hättst
Du sie beschwatzt.

Mephiboseth: Beschwatzt? Das ist es nicht.
Des Menschen Seele ist ein ärmlich Tal,
Aus dem sein Geist herausstrebt. Viele Wege
Sind ihm eröffnet zu der lichten Höh
In frühster Jugend — mühsam wandelbar.
Auf diesen Wegen, mühsam wandelbar,
Soll Vater oder Mutter uns geleiten —
Doch Vater, Mutter haben keine Zeit.
Da kommt der Fremde, der dem Vater zürnt,
Und zeigt vom Tal hinab ins tiefre Tal:
Der Weg heischt leichte Müh. Beschwatzt? Beschwatzt?
Ich führte sie, allein sie wußtens kaum.
Entwurzeln sollte dich der Thamar Tod,
Zerbrechen dich des Amnon jäher Mord.
Verdorren dich der Aufruhr Absalons,
Zu Asche brennen deines Lieblings Tod.
Ja, deines Lieblings Tod! — Doch aufrecht stehst
Du da, gereckt in den Gewitterhimmel,
Ganz wie die Eiche, deren Ast umschlang
Das duft'ge Haar des Knaben Absalon;
Dich traf das Schwerste, aufrecht stehst du da
Mit einer Stirn, die denkt: „Hab Dank, Jehova,
Der mir das Schwerste sandte; habe Dank!
Nie brauch ich vor dem Schwersten mehr erbeben:
Fortan grüß lächelnd ich die Pein der Welt!"

David (verbirgt seine Qual, lächelt): Wie gut du mich errietest.

Mephiboseth: Doch zu spät.

(David steht hoch aufgerichtet da, äußerlich sehr ruhig, doch langsam
quellen aus seinen Augen die Tränen hervor)

Mephiboseth (starrt ihn an):
Hast du noch Tränen? Sieh, ich gab sie alle
Für Absalon — du gabst wohl nicht genug. —
Ein grauer Abend war mein Dasein hier;
Doch wie der graue Abend von der Sonne
Den letzten rosenroten Boten hascht,
Um, süß vereint mit ihm, in Nacht zu sinken,
Damit ein letzter Tau herniedertropft,
So faßte ich den Knaben Absalon,
Ihn küssend auf den rosenroten Mund,
Würgt ihn im allerletzten Todeskrampf,

Daß er mir folge in die Nacht, ja, er,
Der Vielgeliebte — und die Träne rinnt:
Ja, so, nur so werd ich im Tod beweint.

David (plötzlich, fast unbewußt, mit tiefem Mitgefühl; sehr leise)
O fürchterlich; auch du hast Schmerz gefühlt?

Mephiboseth: Du, König David, du den größeren!
Doch schätze Mephiboseth nicht gering,
Weil du nicht unterlagst. Da — sieh mich an:
So machtest meinen Vater Jonathan
Du ganz zum Weibe. Weib in Mannsgestalt,
Sich launig legend zu 'nem andern Weib,
Er zeugte einen Sohn, ja, solchen Sohn.
Doch gab mir Jonathan, der dich geliebt,
Geist von deinem Geist. Er wußt' es kaum.

David: Du? Geist von meinem Geist?

Mephiboseth: Du, du warst alles;
Die andern waren nur ein Teil von dir.
Amnon die Kraft, die Anmut Absalon,
Die zarte Frömmigkeit und Liebe Thamar.
Die andern waren nur ein Teil von dir,
Und das betörte sie, dir gleich zu sein
In allem und zu dürfen alles, was
Du einst gedurft. Dadurch, daß deine Größe
Fast aller Menschen Züge in sich birgt,
Selbst der Geringsten, dadurch fielen sie. —
Du aber bist so untastbarer,
Als wärst du groß und heilig nur, ja nur.
Ich aber bin dein Geist, ich, Mephiboseth,
Und sah von Anbeginn, daß vieles fehlte,
Das mich in deines Glanzes Kreise zieht:
Nicht das bringt mir den Tod; nein, Herr, nicht das.

David: Du unterlagst, du Sohn von Davids Geist.

Mephiboseth: Nur weil du glücklicher — nicht größer warst!
Und wenn die Zukunft dich aufs neu beglückt,
So denk von Toten nicht gering. Der Jordan
Sei meine Ruhestatt; dort am Gestade
Will ich mir denken: Deines Knaben Haar
Schlang sich als Strick um meinen Hals; sein Haupt
Verwandelt sich in einen Mühlenstein —
Und dieses denkend, sink ich auf den Grund.
Leb wohl und schweig; und denke nicht gering. —
(Geht langsam hinaus)

David: Den meisten Menschen bleibt die Sünde fremd,
Die sie vor fortgesetzter Buße schirmt:

Mir ward sie kund; Jehova liebt mich noch;
Mein Dämon sucht den Tod — ich halt ihn nicht
Und schweige still — gut Nacht, du Enkel Sauls. —
(Zadok und Abjathar kommen mit Bath-Seba)

David: Solange bliebst du aus? Laß michs doch sehn!
(Umarmt Bath-Seba)
Gehts Salomo, dem künft'gen König, wohl?

Bath-Seba (flüsternd): Dem künft'gen König? O, so juble, Liebster!
Jetzt muß ich ihn nicht mehr erwürgen.

David (erschrickt): Weib!

Bath-Seba: Nein, juble nur! Er ist gesund und rot.

David: So führe mich zu ihm. (Zum Lieblingssklaven)
Halt, flinker Knabe!
Man richt' ein üppig Mahl! Mein Zadok, nicht?
Erquickt hat uns das Nachtgebet den Geist,
Das Mahl muß jetzt den müden Leib auch stärken;
Und, brauner Knabe, Wein und wieder Wein!
(Zu Zadok und Abjathar)
Was, Mürrische, was runzelt ihr die Stirn?
Wein reizt zur Sünd' nur, wo sie vor den Toren;
Hier ist sies nicht mehr, darum stärkt er uns
Zur Frömmigkeit. — Nun, Priester, tut ihr mit?
(Zadok und Abjathar stimmen lächelnd zu)

David: Doch erst, mein Weib, führ mich zu Salomo!

Ende

Die Riesin / von Charles Baudelaire

Zu jener Zeit, da die Natur im Kräfteüberschwang
Noch jeden Tag lustvoll Gigantenkinder zeugte,
Hätt' ich nach einer Riesin mich gesehnt, in süßem Zwang
Gleich einer Katze hingeschmiegt, die Wollust beugte.

Ich hätte ihren Körper wogen fühlen, blühen sehn
Und ihre Seele in den Augen glimmen,
Hätte geahnt, daß durch ihr Herz die dunklen Feuer gehn
Auf Nebelschwaden, die in ihren Blicken schwimmen.

Und müßig hätt' ich mich in ihre Formen eingewühlt,
Auf ihrer Riesenkniee Abhang kriechend, still gespielt . . .
Und sommers, wenn die Sonne ungesund und steiler

In müder Süßigkeit sie auf das Flachland hingestreckt,
Dann schliefe ich im Schatten ihrer Brüste, halb versteckt,
Tief wie am Bergesabhang ein in Frieden stiller Weiler.

Deutsch von Erich Oesterheld

Girardi und Emil Strauß

Jawohl: Emil Straußens ‚Hochzeit' ist ohne diejenige Kenntnis des Theaters gedichtet, die jeder aufmerksame Schauspieler und selbst der geweckte Parkettbesucher mit der Zeit erwirbt; die der Bodensee aber seinen Anwohnern offenbar nicht gewährt. Alles, was sich abmerken, lernen, erarbeiten läßt, fehlt diesem Werk. Nicht nur, daß es innerlich kein Drama ist: es verstößt auch gegen die simpelsten Kulissenregeln, ermüdet durch schwatzhafte Wiederholungen und läuft manchmal Gefahr, durch naivste Ungeschicklichkeiten die Bestie zu reizen, die eine so übertrieben blauäugige Vertrauensseligkeit denn doch nicht verträgt. Vergiß die Peitsche nicht! Nein, Emil Strauß ist kein Tierbändiger; allenfalls ist er Arion. Die Premierentiger und die Höllenhunde der Nachtreportage haben ihn ungerührt ins Schattenreich verdammt: nie labe Schönes ihren Mut! Jedoch Delphine sind ihm nachgezogen, als lockte sie ein Zauberwort. Setzt man statt dessen: Zauber des Wortes, so hat man das Element, womit der Undramatiker Strauß seine tiefste Wirkung übt. Er spricht eine Sprache, die bis in die Interjektionen hinein sein Eigentum ist. Sie singt und klingt und macht neu, was sie anrührt. Man muß nur ‚ein Merks' für so etwas haben. Das ist übrigens gleich ein Beispiel dafür, wie unscheinbare Wendungen von provinzialer Natürlichkeit dazu beitragen, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die älteste Geschichte ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen müßte. Was hier frisch belebt wird, ist der typische Kampf der Jugend gegen die Erotik des Alters. Man denke sich ‚Jolanthes Hochzeit' nicht nachträglich von einem Sudermannschen Gutsbesitzer humorhaft distanziert, sondern von einem gläubigen Dichter mit allen Schmerzen des gegenwärtigen Erlebens dargestellt. Emma Üing, achtzehnjährig, soll aus den Kinderschuhen, statt in das Schicksal und die Erfahrungen der Jugend und der besten Jahre, sofort ins Alter übergehen. Sie soll, mehr um der Versorgung ihres Vaters als um ihrer eigenen willen, einen ‚gestandenen' Mann von über sechzig Jahren heiraten. Käme dessen Neffe Bartel Nod nicht: es geschähe. Daß es nicht geschieht, das ist die Endabsicht; auf welche Weise nicht, der Inhalt dieses Schauspiels. Strauß gibt sich mit den Nöten der beiden alten Herren nicht sonderlich viel ab. Er könnte die abwägende Gerechtigkeit verkörpern wollen und, nach Hauptmanns Vorgang, den greisen Freier zu einer tragischen Figur erhöhen. Aber Hauptmann hat es dabei leichter, weil sein Kaiser Karl sich eine Dirne ausersieht. Straußens grauem Liesegang liegt eine mattrote Menschenknospe von seltener Herrrlichkeit im Sinn, und der Dichter hätte einen mehr als ästhetischen Widerstand in

uns zu überwinden, wenn er, wie der liebe Gott, all seinen Kindern den gleichen Anteil an seinen sämtlichen Gebilden zugestände. Strauß tut das denn auch nicht. Er schlägt sich mit leidenschaftlicher Parteilichkeit zur Jugend und proklamiert ihr Recht auf ihresgleichen. Bartel Rod und Emma Üing versenken ihre Augen ineinander und lieben sich mit diesem ersten Blick. Damit beginnt ein Zickzackweg, der mit einem Schritt vom Ziele weg, mit jedem nächsten wieder zum Ziele hin geleitet. Denn diese Emma ist kein Flittchen. Sie ist ein Menschenkind von schwerem Blut und härtester Vergangenheit und hat ein Wort gegeben. Sie lauscht entzückt, wenn ihr der heiße, kühne und reine Bartel predigt, daß ein wohlgeschaffenes Herz sich nicht durch ein erzwungenes Wörtlein aufspießen lasse wie ein Schmetterling. Aber es ist zunächst noch zu viel Konvention, zuviel Familiensinn und zuviel Zagheit vor dem ungekannnten Leben in ihr, als daß ihr Pflichtbewußtsein selbst durch so heftigen Ansturm zu erschüttern wäre. Durch Sturm ist hier nichts einzunehmen, wir müssen uns zur List bequemen! würde ein Bartel sagen, der ein Raffinierter wäre. Straußens geradem, hellem, aufrechtem Mannesbild hilft die Natur. Eine Frau ist das, wozu der Mann sie langsam macht. Es erweist eine vorbildlich feine, reife und vorläufig auch ganz dramatische Psychologenkunst, wie dieses Emmale unwillkürlich durch diesen Bartel wird, ihm ähnlich wird. Mit seiner Hilfe besiegt sie ihre Lebensangst. Er weckt ihr Mut und weckt ihr Ehre. Das Lamm wird, gleichsam Glied um Glied, zu einer Löwin. Vom Traualtar führt sie ein andrer als der anvermählte und doch der rechte Mann hinweg in seine Welt.

Das wäre der organische Schluß eines Dramas, das in seinem Verlauf einen allgemein gültigen Konflikt unanfechtbar entwickelt hätte und auf diese Weise zwingend löste. Wenn Strauß sich, nach den Eindrücken der Aufführung, entschlösse, es bei diesen schlank gegliederten, kräftig ansteigenden, lichten und poesiegesegneten drei Akten zu belassen, dann wäre die deutsche Bühne um eine Kostbarkeit von Dauer reicher. In der vorhandenen Fassung phantasiert unser Dichtersmann noch lange weiter. Bartel und Emma feiern in einer Felsenhöhle Hochzeit. Die Tatsache war unausbleiblich: die Örtlichkeit ist wenig von Belang. Am nächsten Morgen erscheint der Herr Gemahl, und es entspinnt sich eine Szene, die in ihren Gründen und in ihren Konsequenzen gleichfalls selbstverständlich und eben darum zu entbehren ist. Liesegang macht einen kompromißlerischen Vorschlag, der vielen ohne weiteres annehmbar erscheinen würde, nur gerade für diesen so beschaffenen Bartel unannehmbar ist. Daß Bartel sich dabei nicht mehr beherrschen kann und in der Rage das zarte junge Ding, das er nicht fest genug geworden wähnt, mit harten Worten peinigt: das

ist einfach wahr, nicht weil er hinterher erklärt, warum noch eine letzte Probe nötig war, sondern weil dieser vierundzwanzigjährige Brausekopf reizbare Nerven und eine rauhe Schale hat. Daß Emmale noch immer mit ein paar Fäden an dem Vater hängt und darum leichter zur Versöhnlichkeit gestimmt ist, daß sie im ersten Schrecken über die unholde Art des Liebsten wegläuft und gleich darauf erst recht erkennt, wo fortan ihre Heimat ist: das ist nicht minder wahr und ist in seinem schmerzhaft schönen Auf und Ab getreu gezeichnet. Aber all das ist leider völlig undramatisch. Es bringt nicht vorwärts. Es ist ein retardierendes Moment von absoluter Überflüssigkeit. Strauß unterschätzt sich und mißkennt das Drama. Er hat uns in der ersten Hälfte die Zusammengehörigkeit der beiden jungen Menschen unwiderstehlich suggeriert. Wir glauben bei ihrem Anblick: die waren einander vorbestimmt. Es ist für uns unzweifelhaft, daß sie gemeinsam jedes Hindernis besiegen werden. Wenn das nicht feststünde, dann wären auch sechs weitere Beweise kaum genügend. Da es feststeht, ist der zweite schon vom Übel. Bartel und Emmale haben aneinander in zwei Tagen mehr erlebt, als sonst in einem Jahre zu erwarten ist. Aber der Strauß der zweiten Hälfte hat nicht das Tempo der zwei Tage, sondern des eines Jahres. Nachdem er seine Epikernatur drei Akte lang bezähmt hat, läßt er sie drei andre Akte lang erleichtert frei. Das wäre fehlerhaft selbst dann, wenn er auf Grund dieser drei andern Akte zu einem neuen Schlusse käme. Der Schluß bleibt unverändert, und die Bewunderung muß sich, sobald das Drama ausgeschöpft ist, an Lyrik und Romantik halten. „Es liegt ein Duft, ein Hauch über den Dingen: das ist das Beste." Im Buch versagt es keinen Augenblick. Auf der Bühne zerrinnt, wenn alle festern Dramenkörperteile fehlen, derlei in Unform.

Gäbe es noch Dramaturgen im eigentlichen Sinn des Wortes: hier hätten sie sich einmal zeigen können. Aber ‚Hochzeit' wurde in den Kammerspielen so aufgeführt, wie sie geschrieben ist. Kaum daß ein paar zu ausgedehnte Reden weggelassen wurden. Auch die Regie war lässig. Pausen zwischen und in den Akten hielten unnütz lange auf. An Zustandsmalerei ward nicht gespart. Da wäre überall noch nachzuhelfen. Ganz unverbesserlich ist nur die Darstellung. Die beiden alten Herren wirken so sekundär, wie sie von Strauß behandelt sind. Mehr wäre wieder einmal weniger. Engels hätte aus dem genarrten Bräutigam eine tragikomische Gestalt von großem Zug gemacht und damit das Gleichgewicht des Stücks verschoben. Herr Tiedtke bleibt ein bescheidenes Männchen mit maßvollem Johannistrieb. Herr Arnold als sein Schwiegervater hat eine ulkige Kontur und braucht nichts weiter. Das Schauspiel gehört der Jugend und könnte auch so heißen. Sehenswürdig in ihrer Jugend und in ihrer Kunst sind

diesmal Kayßler und die Heims. Ist er ganz Eiche, so scheint sie zuerst ganz Epheu eines andern Stamms: hilflos und rührend hingegeben ihrer Pflicht. Da ist es denn nun wunderbar, wie sie sich mehr und mehr zu ihm hinüberrankt, ihn endlich als ihre einzige Pflicht erkennt und damit freier, farbiger und stärker wird. Kayßler hat dabei nur immer fest zu stehen und eine Zuversicht zu sein. Die Heims aber ringt und wächst, jubelt und bangt, brennt und schmilzt, und hat für jeden Regungswechsel einen Ton und eine Miene von jener (bei Ida Buchner zum ersten Mal bewährten) Einfachheit und Innigkeit, die aus der Tiefe kommen, und in diesem Fall schon darum aus der Tiefe kommen müssen, weil sie sonst nicht so lange Zeit bis an die Oberfläche gebraucht hätten.

. . . Alexander Girardi ist jetzt im Thaliatheater. Was er für Wien, in Wien, durch Wien bedeutet, hat Willi Handl hier einmal geschildert oder eigentlich gejauchzt. Nach diesem Hymnus klingen berliner Stimmen durchaus unzulänglich. Das Geheimnis dieses großen Künstlers ist, daß er mit seiner Vaterstadt verwachsen scheint. Soweit er sich bei uns hat zeigen können, verkörpert er die Frohnatur eines Gemeinwesens, das sich selbst genügt oder doch ehedem genügte und heute noch sich lieber an sich selbst berauscht, als Einkehr hält. Diese Frohnatur blitzt dem Girardi aus den Schelmenaugen, leuchtet ihm um den feinen Mund, zuckt ihm aus allen Gliedern des behenden Leibes. Das Gesicht gleicht einer Vereinigung von Kainz und Emil Thomas. Schlichtheit und Grad der Künstlerschaft erinnern uns am ehesten an Vollmer. Wie Girardi es mit Operettenrollen hält, ob er auch da auf Menschlichkeiten ausgeht, weiß ich nicht: noch in den schalsten Posen fällt vor allem auf, daß er nicht im geringsten übertreibt. Er adelt selbst den Schund, indem er blöde Lazzi zu Umrissen von Menschenwesen zusammenzufügen trachtet. Als Nestroy vor sechzig Jahren in Berlin gastierte, schrieb einer seiner Kritiker: „Nie sah ich einen dummen Jungen geistreicher darstellen." Girardis drei Gastspielfiguren sind dumme Jungen und werden unendlich geistreich dargestellt, ohne daß Geist für sich bemerkbar würde. Er durchdringt nur die Charakteristik und macht sie alle Schwere ledig. Ein Schwips ist nicht ätherischer zu spielen, als von Girardi. Herz, um nicht ‚Gemüt' zu sagen, ist dieses Künstlers andre große Tugend. Wie jeglicher rechtschaffene Humorist, ist dieser nicht allein ein Uebermut, ist er auch eine Wehmut. Beide Seiten seines ungebrochenen Naturells prägen sich im Lied und im Couplet am schärfsten aus. Was immer man ihn singen hören mag: die Worte erhalten einen Sinn und einen Rhythmus; der ganze Körper atmet Sinnenfreude und füllt die Pausen noch mit Leben an. In Girardis Nähe wird das Dasein reicher. Wir gäben ihn am liebsten gar nicht wieder her.

Erinnerungen an Karl Häusser / von Otto Julius Bierbaum

Aber, was: Der Häusser, das ist ein Kerl! Wie? Es ist gemein von Heinrich, diesen Falstaff am Schlusse so zu behandeln . . . man könnte heulen!" . . . Diese Worte Stilpes im vierten Kapitel des dritten Buches sind mir aus der Seele gesprochen.

Als ich sie (es sind nun gerade zehn Jahre her) Häussern zu lesen gab, wie er mich im Eppan besuchte, wo ich gerade damit beschäftigt war, Kastanien zu braten, da lächelte er erst vergnügt und lachte dann in seiner etwas polternden Art laut auf, indem er mich auf die Schulter klopfte und rief: „Na, so wird der alte Komödiant also doch unsterblich! Wir können so viele Dichter in den Mund nehmen, wie auf dem Repertoire stehen — es hilft uns alles nichts: wir bleiben Larven, bis uns mal ein Dichter in den Mund nimmt: gleich ist das ewige Leben da."

Und er lachte nochmals schallend auf.

Ich wußte nicht recht, was es mit diesem Lachen auf sich hatte, und so fragte ich ihn, warum er mich eigentlich zum Lohne für Stilpes Trompetenstoß uzte. Er aber, ohne daß er aufhörte, zu lachen, antwortete: „Uzen? Ich denke nicht daran. Das ist die reine Wahrheit. Ich sage sie nur lachend, weil Lachen gesünder ist als Weinen."

Sollte auch dieser Humorist ein Melancholikus sein? dachte ich mir. Als ich diesen Verdacht aber andeutungsweise äußerte, lachte er erst recht und sagte: „Unsinn. Ich bin blos nachgerade ein alter Kerl und gescheit geworden. Sie kommen auch noch dahin, daß Sie sich den Bauch halten vor Lachen, wenn Sie an ‚Ruhm' denken. Auch Sie, von dem die Worte nicht sofort weg, aus, futsch sind, wenn die verehrten Hinterteile des höchstverehrten Publikums sich von den Sitzen erhoben haben, die davon länger warm bleiben, als die Publikumsgemüter von den Künsten der lebendigen Puppen oben."

Ich fand wiederum, daß mein teurer Falstaff bitterer war als Zichorie, und ich bat ihn, als wir dann bei Most und Maronen im alten Ruinengarten von Englar saßen und durch eine der epheuvergitterten Fensterhöhlen nach Bozen hinunterblickten, mir einmal unverhohlen zu sagen, warum er, der geborene Bühnenkünstler, scheinbar so wenig Genugtuung in seinem Berufe finde, obgleich er doch, auf der Bühne, stets so mit Leib und Seele und ganz und gar bei der Sache sei, wie es nur einer sein kann, dem nichts auf der Welt übers Komödiespielen geht.

Seine Antwort steht in meinem Tagebuch von damals in folgenden Wortumrissen verzeichnet: „. . . Niemals ganz zum Stillstand gekommener Drang zur bildenden Kunst, obwohl überzeugt von Insuffizienz darin: gerade, weil er an sich selbst vergleichen kann, was Können, was Dilettantismus . . . Zweierlei peinlich an Schauspielerei: 1. das blos Momen-

tane der Wirkung (während er ‚unglückseligerweise‘ eben den Drang nicht los werde, etwas ‚Bleibendes‘ zu machen). 2. Abhängigkeit von den Mitspielern [Einwurf: Nicht auch vom Dichter? —: Nein. Das Dichterwort sei Material, wie es jede Kunst habe. Natürlich gebe es (wie auch in den andern Künsten) verschiedenes Material. Er arbeite immer noch lieber in Shakespeare als in Hauptmann. Wohl aus Faulheit. Denn, zum Beispiel, ein Falstaff: das sei eigentlich gar keine Kunst. Alles sei „auf dem Steine vorgezeichnet“ (Reminiszenz aus der Steinmetzenzeit). Weder zu viel noch zu wenig. Während bei den Modernen die Hauptsache unsicher sei: die Linie. — Amüsant als Material seien die Bühnenkunsthandwerker: da könne man ganz frei schalten und walten. (Der ursprüngliche Text werde eigentlich nur in der Premiere gesprochen.) In einem gewissen Grade Stegreifkomödie. Deshalb bei den Mimen beliebt. Und wieder deshalb beim Publikum. Denn das Publikum fühlt, was ‚denen da oben‘ Spaß macht.] Die Abhängigkeit von den Mitspielern zuweilen direkt qualvoll. ‚Wurscht‘, ob die andern besser: sie sind nur leider oft so ‚schauderbar‘ anders: die Atmosphären wollen sich nicht mengen. Es ist kalt, leer, zugig. Auch der beste Regisseur kann da nicht viel tun. — Zum Glück gewöhnt man sich. Auch sind nicht alle so empfindlich. Wie könnte es sonst Künstler geben (wie etwa Possart), die von Ort zu Ort ziehen, bald mit dem, bald mit jenem zusammen auftretend? „Brr! Ich kanns nicht. Könnte sonst viel Geld verdienen.“ — In der jetzigen Zeit kommt dazu, daß „die einen husten, die andern deklamieren.“ Er sei gar nicht gegen den Naturalismus. „Aber man muß nicht vergessen, daß man auf der Bühne ist und nicht am Stammtisch. Blos rülpsen ist noch keine Kunst. Ebensowenig wie es Schauspielkunst ist, wenn . . . singt, statt zu reden. Dafür möchten die Berliner nun aber gleich f . . . . n.“ In dem Tone noch allerhand. „Dem Publikum den Hintern zudrehen, denken sie, ist schon natürliches Spiel. Man muß aber dann auch Ausdruck im Hintern haben.“ . . . Das Elende am Schauspielerberuf sei schließlich immer wieder, daß er ‚bandenweise‘ ausgeübt werden müsse. „Sie habens gut: Sie sind mit Ihrem Federhalter allein. Stellen Sie sich mal vor, Sie müßten mit . . . zusammen dichten!“ . . . Ich warf ein, man sage doch, daß die großen Schauspieler ihre Umgebung vergessen —: „Schwindel! Sie wollen sie blos vergessen machen.“ Und nun kam er auf das ‚ewige Kapitel‘ zu reden: die Rivalität, die Vordrängerei, das Buhlen um Rollen . . . „Das Schönste ist der Urlaub.“ —: „Und dennoch würden Sie Ihren Abschied nicht nehmen wollen.“ —: „Nee. Das Theater läßt keinen los. Aber trotzdem: recht oft Urlaub! Und dann: nach dem Süden! Herrgott: wie schön Sies hier haben! Was für'n Unsinn, hier vom Theater zu reden!“

Häussers Kunst zu zergliedern und am einzelnen ihrer Eigenart nachzuweisen, warum er (wo und als was er auch auftreten mochte) stets sofort die

Hauptaufmerksamkeit auf sich lenkte, ist mir nicht gegeben. Ich finde nur stets das eine Wort: Er wirkte als Vollnatur. Es wurde frisch, wenn er auftrat. Neben seiner Saftigkeit erschien das Wesen der andern strohig. Nur Frau Conrad-Ramlo wirkte neben ihm gleichfalls vollnatürlich. Sie und die damals blutjunge Eysoldt in der winzigen Rolle des Pagen. Sein ganzer Ueberschuß an Vitalität (den er im Leben nicht anzubringen vermochte) umgab ihn als höchstpersönliche Atmosphäre, wenn er spielte. Er gab sich wenig Mühe, hinter seine Rolle zu verschwinden, ohne doch bewußt seine Persönlichkeit vorzudrängen. „Instinkt ist alles." Er packte derb zu. Seine Manier war die des alten deutschen Holzschnittes. Keine Tüpfelei und Tiftelei: aber auch keine leere Linienstilistik. Er hatte einen unfehlbaren Sinn für das Wesentliche und wußte sowohl wegzulassen, wie zu unterstreichen. Optik und Akustik des Theaters waren ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Kein Schlagwort, keine Mode machte ihn irre. Grundsolid verharrte er auf seiner Art, die zwar nicht sehr reich, aber köstlich kräftig war.

Was ihm fehlte, um ein berühmter Schauspieler zu werden (beliebt und nach Gebühr geschätzt war er in München, wo ihn niemand, auch Possart nicht, verdunkelte), war Ehrgeiz und Betätigungstrieb. Auch darin unterschied er sich von den meisten seiner Kunstgenossen: er war gar nicht darauf aus, neue Rollen zu bekommen oder auch überhaupt nur aufzutreten. Wenn andre dem Intendanten dadurch unbequem wurden, daß sie keine Rollen hergeben wollten, so wurde er unbeqeum durch seine Bequemlichkeit. Er wollte ‚seine königlich bayrische Ruh' und gönnte dafür den andern den Applaus.

Gegen die Tageskritik zeigte er sich nicht sehr empfindlich. Da er fast immer gelobt wurde, hatte er freilich auch kaum Anlaß zur Empfindlichkeit. Kam es aber doch einmal vor, daß Aussetzungen gemacht wurden, so hob er blos seine breiten Schultern und sagte etwas, das alle Deutschen gerne sagen, wenn sie das Gegenteil von Hochachtung kundgeben wollen — die Bayern aber noch lieber, als die andern Deutschen. Nur die nichtssagenden Urteilsklischees, wie sie von Rezensenten geringern Schlages gerne verwendet werden, wenn sie zwar nichts zu sagen haben, aber doch glauben, etwas sagen zu sollen, konnten ihn in den Harnisch bringen. So das Wort ‚entsprechend', das für die Lücken im Geiste des in die Kritik verschlagenen Barons von Gumppenberg allzuhäufig büßen muß. Als ich ihn einmal traf und fragte, wie es ihm ginge, antwortete er: „Wie's jedem Schauspieler in München jede Woche einmal geht: entsprechend." Ich verstand ihn nicht sogleich. Er erklärte es mir und fuhr fort: „Wirklich: solche Dummheiten ärgern mich. Wenn ich mich wochenlang zu Hause und auf den Proben mit einer Rolle beschäftige, so erwarte ich mir ja keinen Lorbeerkranz dafür; meinetwegen soll er sagen, daß ich wie ein Esel gespielt habe; aber irgendwas soll er sagen, das nicht gerade jeder Schuster auch sagen kann. Ein Tadel kann wohltun, wenn man spürt, daß Geist

dahinter steckt, aber so ein faules Lob, zu dem weniger Geist gehört, als zum Nasenschneuzen, ist beleidigend. Schulbuben darf man so zensieren, nicht Künstler."

Er war nämlich doch recht sehr davon durchdrungen, daß er einer Kunst angehörte, die Respekt verdient. Und so glaube ich es gerne, daß er, wie damals in München die Rede ging, in der ersten Zeit der Amtsführung des jetzigen Generalintendanten hart mit diesem zusammengeraten ist, weil dieser (so hieß es) ihm gegenüber allzu militärisch kommandomäßig aufgetreten war. Als ich ihn später einmal darüber befragte, wich er mir aus. Ueber die Tatsache aber, daß nun auch in München Mars die Musen drillen soll, äußerte er sich in dem Sinne, daß er sich darüber keineswegs wundere. Er werde sich auch nicht darüber wundern, wenn die königlich bayrischen Darstellungsbeamten Uniformen kriegten. „Das liegt so in der Zeit. Kommandieren geht über studieren." Als ich meinte, daß Baron Speidel durch seine Absicht, Bahr zu gewinnen, doch eine merkwürdige Kühnheit bewiesen habe, entgegnete er: „Es wird wohl mehr Ahnungslosigkeit gewesen sein. Nun, wo ihm die Presse ein Licht darüber aufgesteckt hat, mit was für einem Wauwau er sich beinahe eingelassen hätte, ist er gewiß heilfroh, der schrecklichen Gefahr entgangen zu sein. Sonst wäre er, der einen sehr harten Kopf hat, gewiß nicht zurückgewichen. Jetzt sucht er einen andern. Daß das gebrannte Kind dabei dem Feuer, das heißt: dem Geiste, ängstlich aus dem Wege gehen wird, darauf können Sie Gift nehmen. Das ist das Schlimme an der Bahr-Geschichte: nun kommt bestimmt eine ausgesuchte Mittelmäßigkeit." (Es hat leider den Anschein, als ob er richtig prophezeit hätte: man hat einige Ursache, sich darauf gefaßt zu machen, daß Herr Georg Fuchs die dramaturgischen Unteroffizierslitzen erhalten wird.)

Ganz kurz vor seinem Tode ist Häusser zum Ehrenmitglied des Königlichen Hof- und Nationaltheaters ernannt worden. Der Generalintendant hat mitgeteilt, daß er damit einem Wunsche des Künstlers entgegengekommen sei. Dieser Wunsch ist kennzeichnend für die große Anhänglichkeit des Verstorbenen an das Kunstinstitut, dem er so lange zur Ehre gereicht hat, und auch dafür, daß er, trotz seinem häufigen Graunzen, bis zuletzt stolz darauf gewesen ist, ein Schauspieler zu sein — blos ein Schauspieler: nicht zugleich ‚Professor', nicht einmal Regisseur. Er war so gar nicht eitel, gar nicht titelsüchtig; nicht einmal auf ‚Einfluß' war er erpicht. Alois Wohlmuth hat in seinem Nachruf am Sarg mit Recht darauf hingewiesen, daß er ein Künstler war, der aus einem Handwerk hervorgegangen ist. Er hat wirklich etwas Handwerksmeisterhaftes in seinem Wesen behalten; etwas von einer Hans Sachs-Natur war in ihm: ruhige, schlichte, gerade Männlichkeit, aller Pose abhold, jede Allüre verschmähend, bieder von Grund aus bis zur Derbheit, resolut und aufrecht im Gefühl des Wertes einer Tüchtigkeit, die nicht krampfhaft über ihre Grenzen hinaus begehrte, aber innerhalb dieser Grenzen das Höchste leistete. Ein Künstler, kein Artist — ein Meister, kein Virtuos. Einer, der mit Recht sagen durfte: Lex mihi ars.

Wege zum Drama / von Julius Bab (Schluß)

Unsre dramatischen Wilden, die ihre lyrische Leidenschaft monologisch kreisen lassen, pflegen sich gegen die Kritik, die den Mangel einer Idee oder (was in diesem ästhetischen Zusammenhang dasselbe ist) einer dramatischen Bewegtheit in ihren Produkten feststellt, zu panzern mit dem Namen — Shakespeare. Diese Verteidigung ist von einer leicht begreiflichen, aber doch kaum verzeihlichen Kurzsichtigkeit. Gewiß, weil nichts in Shakespeares Welt fehlt, so fehlt auch der Wilde nicht; der Sturm chaotischen Berserkertums darf auch durch seine Felder rasen. Aber stets ist es ein Gewittersturm, des Sinn es ist, zu lösen und zu befruchten — nie ein selbstgenügsames, vom Geschmack eines Feuerwerkers genossenes Schauspiel. Muß man den Dichter, der zuletzt den Prospero erschuf, den Herrn des weisen Maßes, den ganz versittlichten Menschen, der Kinder, Schurken und Tiere zur Kultur heraufzwingt, muß man den Dichter, der Abschied nahm in einem ‚Sturm', der ganz zur Musik, zu Maß und Rhythmus abtönt — muß man diesen Dichter wirklich erst in Schutz nehmen vor dem Lob der Unverständigen, die aus dem größten Bildner des kosmischen Gleichgewichts sich einen rasenden Ajax herauslesen möchten?! Ist es nicht noch der schlichtesten Einsicht deutlich, daß der Reiz des Entfesselten bei Shakespeare letzten Endes stets darin ruht, daß noch höhere Kräfte der Bindung wachgerufen werden? Ist Macbeth ein überwältigendes Drama, weil der Held so mächtig tobt, oder weil der Blick aufgetan wird in einen Weltzusammenhang, den unendlich größere Mächte leiten; Mächte, vor denen die stärkste Einzelkraft nichts ist, Mächte, die dem Berserker in der Reinheit des jungen Malcolm, der männlichen Fassung Macduffs, der Greisenweisheit des alten Siward die ordnende Gegenkraft geben, Mächte, vor denen der wilde Macbeth zerschellen — muß! Nein, Macbeth ist nicht das bejammerte Opfer seiner für diese dumme Menschenwelt zu großen Naturkraft: er ist in mitfühlender Ruhe gestaltet als der Empörer, der in seiner Vereinzelung dem Geist des Ganzen erliegen muß und soll; er ist deshalb der Held eines wahren Dramas, einer Tragödie*).

---

*) Den Lesern meiner dramaturgischen Studien möchte ich bei dieser Gelegenheit einmal sagen, warum ich mich (den Herren Paul Ernst und Lublinski zum Trotz) durchaus nicht jener Terminologie anschließen kann, die zwischen Drama und Tragödie Wesensunterschiede macht. Nach jener Theorie selber nämlich ist das Drama nichts als eine unvollkommene Tragödie, die Tragödie nichts als ein wirklich konsequentes Drama. Es scheint mir aber methodologisch ganz unstatthaft, aus mißlungenen Produkten eine ästhetische Spezies zu machen; Theorie kann und soll stets nur mit idealen, in sich vollendeten Bildungen arbeiten. Minderwertige Tragödien ‚Dramen' zu nennen, scheint mir sinnlos. Das folgerichtig durchgestaltete Drama ist die höchste — weil einzige! — Form seiner Art, und diese Form tritt (je nach der Stimmung, in der sie der Dichter ergreift) als Komödie

Dies Wesen der Shakespeareschen Dramatik, das fern jeder sentimentalischen Parteinahme allseitig einfühlende Sachlichkeit ist, hat besser als Eulenberg ein jüngerer Shakespeareverehrer begriffen: Emil Ludwig hat sein neustes Drama mit einer für manchen Geschmack nicht eben delikaten Koketterie Dedicated to Mr. W. S. and his friend. Der junge Dichter hat es freilich unnötig, dieses Schauspiel ‚Die Borgia' (Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1907) dem W. Shakespeare zu widmen: der tote Engländer trägt mehr als die halbe Verantwortung für dies Kunstgebilde. Diese ‚Borgia' sind, es kurz zu sagen, die völligste, in ihrer Art aber auch vollendetste Shakespeare-Kopie, die ich kenne. Es gehört schon etwas dazu, die Rüstung dieses Riesen so gut und sicher zu tragen; es steckt ein Können darin, so lächerlich getreu nachahmen zu können, von Aktbau und Szenenarrangement bis zum Wortestechen und zu den Reimversen am Ende des Auftritts: jede Zeile Shakespeare. Und es ist auch schon einiges mehr als das bloße Kleid, was Ludwig dem Vorbilde abnahm; er hat den Rhythmus seines Gehens und Schreitens belauscht, er bildet seine Szenen mit der scheinbar sorglos abbrechenden, aber sicher fortführenden, extraktgleich Wesentlichstes zusammendrängenden Wucht des Briten; führt das ganze ungeheure Kampfspiel voller Kriege und Intrigen, Verträge und Morde mit soviel Ruhe, so gleichmäßiger lyrischer Erwärmung, so gleichgemessenem Anteil, so sachlicher Kraft durch, daß jede Seite von Leben leuchtet und weht, wie nur in einem Shakespeareschen Königsdrama. Diese klare Objektivität wird nach einer bestimmten Seite hin von allerhöchstem Wert: zum ersten Mal in all den zahllosen ‚Renaissancedramen' der Neuzeit scheint mir der Ton getroffen, in dem die Sprache jener Zeit wirklich geschwungen haben mag. Alle andern (auch die besten: Schnitzler, Thomas Mann) gaben das freistarke Leben jener Zeit in der sentimentalen Spiegelung ihres Bewußtseins. Ihre Renaissancemenschen trieben einen Aufwand von planvoller Immoralität und Lebenskraft, der in schlimmern Fällen das Pathos einer braven, durch ‚Zarathustra'-Lektüre verrenkten Schulmeisterseele war. Ludwig gibt im Spiegel Shakespearescher Objektivität zum ersten Mal ein Bild dieser Menschen, das mir lebensmöglich und historisch echt erscheint: Menschen, die bei ihren starken Taten durchaus keines philosophischen Aufschwunges bedürfen, überhaupt nicht das Bewußtsein von Außerordentlichem haben; Menschen, die kriegen und betrügen, morden und lieben mit der ruhigen Selbstverständlichkeit spielender Kinder; Menschen, die in ihrem gott- und sittenlosen Wandel sich mit dem skrupellos instinktsichern Eigennutz eines Raubtiers bewegen, pantherhaft leicht und graziös. Die Mörderanmut Cesare Borgias, die naivschlaue Gotteskrämerei Alexanders, die

---

oder als Tragödie hervor. Für die durchaus inferiore Schicht theatralischer Arbeiten, in der die (tragisch oder komisch gefärbte) dialogische Wirkung des Dramas gar nicht ernsthaft erstrebt ist, in der nur mit den Formelementen der dramatischen Konvention Unterhaltungsspiele arrangiert werden, wollen wir uns doch mit dem Wort ‚Theaterstück' begnügen.

kindlich hemmungslose Sinnlichkeit der Lucrezia: das alles ist meines Bedünkens noch nie so klar und leicht, so ‚tanzend' sicher dargestellt worden.

Wenn trotzdem nur eine literarische Kostbarkeit, keine große Dichtung, keine Angelegenheit aller Menschen entstand, so liegt das daran, daß ein sicherer Blick wohl die Tracht, ein feinfühliges Talent wohl die Bewegungen des Riesen ablernen konnte — aber unerlernt, weil unerlernbar blieb des Riesen Kraft: die ungeheure geistige Energie, mit der dies gleichgewichtige Spiel hundertfach verschlungener Lebenskräfte zusammengeschweißt wird als Chiffre für einen letzten Sinn, zum Sockel geballt wird für das Standbild eines einzig großen Schicksals, in dem sich das tiefste Weltgefühl, der besonderste Lebensblick, die eigentliche Schaffensnotwendigkeit des Dichters darstellt. Dieser konzentrierende und auswählende Wille, diese aus dem Leben ins Leben langende Leidenschaft fehlt Ludwigs glänzender Historie. Die Ueberfülle seiner viel verstrickten Tatsächlichkeiten vermag uns in der vortrefflichen Ausarbeitung wohl Schritt für Schritt zu fesseln. Aber das Ganze läßt uns am Ende gleichgültig kalt, weil aus diesem gliederreichen Spiel sich kein Plan heraushebt, aus diesem bunten Chor kein eigener Wille spricht, weil aus all diesem Leben sich nicht das Erlebnis, die Welterfahrung meldet, die den Dichter zu seinem Stoff geführt hätte und uns zum Stoff führen könnte. Cesare Borgias Schicksal wird mir in Ludwigs Buch wohl reizvoller erzählt, aber nicht menschlich wichtiger, nicht symbolhafter gemacht als im Geschichtsbuch.

So bleibt dies ausgezeichnete Machwerk als Ganzes doch nur ein Spiel, eine Fingerübung. Als dramatische Etüde über Shakespeare verdient es jedes Lob. Als Dichtung, die von Mensch zu Mensch Werte geben soll, ist es kaum etwas. Wäre fast nichts, wenn nicht Einzelheiten voll lyrischen Reizes den noch jenseits Shakespeares kräftigen, zu eigenem Gefühl und eigenem Wort kräftigen Poeten verrieten. Die ganz eigenartige nervöse Eindringlichkeit einiger sprachlicher Bilder, einiger szenischer Phantasien sichert dieser dreihundertseitigen Historie doch ihren Platz hoch über dem Niveau eines Hardt, zu dessen Literatentum (noch unterhalb des so persönlichen Eulenberg) der etüdenhafte Charakter des Ganzen sonst wieder zurückzuführen schiene. Aber in Ludwigs Produktion steckt tatsächlich eine mit besonderm Weltgefühl begabte Persönlichkeit. Auch wer seine vier frühern von geistiger Leidenschaft bewegten Dramen nicht kennt, wird an mancher flammenden Einzelheit dieses höchst merkwürdigen Borgia-Schauspiels spüren, daß hier ein Dichter seinen persönlichen Willen bewußt ausgeschaltet hat, um unverwirrt durch Empfindungsstöße den gleichmäßigen Takt des dramatischen Handgriffs zu üben. Von dieser hohen Stufe des immer noch Unzulänglichen führt ein letzter Schritt zur Höhe dramatischer Kunst: der Dichter muß den Mut haben, seinen persönlichsten Willen zur Welt in den dramatischen Stoff zu senken, aber er muß zugleich die Kraft haben, ihn durch die dramatische Form zum völligen Gleichmaß des Bildes zu bändigen.

Kasperletheater

Zwei Jahre Theaterdirektor in Berlin / von Ferdinand Bonn

Unterschrieben! Endlich Freiheit! Alle meine Talente, dichterische, malerische, musikalische, haben jetzt ein Sammelbecken. Und alle werden sich um mich scharen, die Frohen, die Gesunden, die Aufwärtsstrebenden. — Daß die großen Schauspieler ausbleiben, begreife ich, denn erstens gibts keine, und zweitens sind sie in festen Händen, und drittens kommen sie nicht zu mir, weil sie denken, der Direktor spielt alle guten Rollen selbst. Aber warum mir Schund eingereicht wird an Stücken? Das Beste ist, selbst hervorbringen. Wenn nichts andres kommt, fange ich mit meinem ‚Andalosia' an. — Jeder fragt mich, wie ich mit der Presse stehe? Wie steht man mit der Presse? Ich lade sie alle, die ganze Presse am Vorabend zu Gast, und dann beim Champagner in zündender Rede will ich sie auffordern, mit mir zu gehen, mir zu helfen beim Aufbau des Schönheitsreiches. Ein neues Blatt deutscher Kulturgeschichte beginnt. — Verdammtes Pech! Um neun Uhr war die Presse geladen. Wir wollen eben den letzten Akt beginnen, da kommt M. und sagt: „Eben sind die Herren von der Presse wütend weggegangen." „Was", schrei ich, „wieviel Uhr ist es?!" „Zehn Uhr." „Und Sie haben mich nicht geholt?" „Herr Direktor haben strengstens verboten, während der Probe gestört zu werden." Ich schäume vor Wut. Das ist doch um toll zu werden! — Ist das möglich!! Ist das menschenmöglich?! Welch eine Flamme von Haß schlägt mir entgegen! Das sind keine Kritiken, das sind wilde Angriffe. Eine tiefe Trauer erfaßt mich. Ich denke an Wagners ‚Tannhäuser', Paris, Jockeyklub. Es bleibt ewig gleich. — Die Einnahme am zweiten Abend ‚Andalosia' war 240 Mark. Das Schiff hat ein Leck! Und die Meuterei dazu! — ‚Kiwito'. Ich hatte ein paar handfeste Leute auf den zweiten Rang geschickt, um die Kerls mit ihren Pfeifen verdreschen zu lassen. Die kommen nicht wieder. Ich hatte mir einen großen Hausschlüssel eingesteckt, und als das Pfeifen losging, pfiff ich von der Bühne herunter. — ‚Widerspenstige' zieht auch nicht. — ‚Jüdin von Toledo'. Was nützt mich der Beifall bei den leeren Häusern. — Maria hat die Stuart gespielt. Es wird! Sie hat den Matkowskyschen Schillerzug ins Weibliche übersetzt. — Die Zeitungen behandeln mich jetzt als Räuberhauptmann. Habt Ihr sie denn nicht alle elende zugrunde gehen lassen, denen ihr die stolzen Denkmale setzt? Ist Goethe vielleicht nicht zugrunde gegangen? Aber ich werde siegen, sobald Er eingreift. Und Er wird, Er muß kommen. — Jetzt fange ich aber bald an, zu verzweifeln. Die Einnahmen bleiben trostlos. — Entsch bringt mir endlich ein Stück, weil es alle andern abgelehnt haben. Eine Detektivkomödie. Dazu bin ich aber wirklich nicht Theaterdirektor geworden. — Entsch kommt wieder mit dem ‚Sherlock Holmes'. In Gottes Namen. — Das Stück

zieht trotz der schauderhaften Hitze. Sonntag 1600 Mark. — Prinz August Wilhelm war da. — Prinz August Wilhelm zum zweiten Mal da. — Jeden Tag kommt jetzt ein andrer Prinz. Der Kronprinz, Eitel Fritz, die Kronprinzessin von Griechenland mit Prinz Adalbert. Prinz August Wilhelm ist jedesmal mit dabei. Sonntag 3400 Mark. — Ich habe das Gefühl, als ob der Kaiser bald käme. — Er war da. Er war da, bei uns, bei mir. — Wenn es so weiter geht, bin ich bald aus den Schulden heraus. — Bassermann läßt mich grüßen und sagen, ich soll den ‚Hund von Baskerville‘ dramatisieren. O Gott, noch so was! — Hundertste Aufführung. An und für sich ist das Stück wirklich gut; es ist stark, humorvoll und rein, es spannt, unterhält, und wenn man näher hinsieht, wird man auch Tieferes drin finden. — ‚Sherlock Holmes‘ läßt nach. Also in Gottesnamen 'ran an den ‚Hund‘! — Ueber meine Kriegslist mit der heimlichen Premiere lacht ganz Berlin. — Wir sind glücklich, glücklich! Er war nicht nur wieder da, Er hat mich gefunden. Die beiden Hände streckte er aus, als ich ihn um die Gnade bat, den ‚Jungen Fritz‘ persönlich zu beurteilen. — Unerklärliches Schweigen. Muß wieder die Tour durch die Vorzimmer machen. — Jetzt geht es wieder an, hageldick. Bonn in Ungnade beim Kaiser: jetzt flammt wieder Haß und Gemeinheit auf. — Brief an den Fürsten Bülow. — Vorwärts, ein neues Stück. Ihr sollt mich nicht umwerfen, Schandbuben! Noch ein Detektivstück. Euch zum Trotz. — ‚Die tanzenden Männchen‘ sind fertig. — Brief an den Kronprinzen. — Ein Schreiben aus Moabit besagt mir, daß man die Billets, die ich den Beamten die ganze Zeit her überließ, nicht mehr wünsche. Offiziere und Soldaten kommen gar nicht mehr. — Es kommt keine Antwort vom Kronprinzen. — Dem Kaiser begegnet im Tiergarten. Ich reiße Lady herum und mache Front. Er grüßt freundlich und sagt im Vorbeireiten: „Schönes Pferd!“ Ich entgegnete rasch: „Gnade für den ‚Jungen Fritz‘, der ist noch viel schöner!“ Der Kaiser winkt mit der Hand, lachend und mit dem Kopf schüttelnd ab. Ist das nun zum Verrücktwerden oder nicht? — Es kommt keine Antwort vom Kronprinzen. — Nun ists entschieden nach langem innern Kampf. Nach der heutigen Unterredung mit Herrn von Hülsen, aus der hervorgeht, daß mein ‚Ludwig der Zweite‘ die Ursache dieser Behandlung ist, bleibt mir nichts mehr übrig, als zu gehen. — Dem Kronprinzen einen Abschiedsbrief geschrieben. — Abermals dem Kaiser begegnet. Maria und ich zu Fuß. Der Kaiser im Automobil vorbeisausend. Er winkt mit der Hand. Ich mache eine taumelnde und fallende Bewegung. „Was hast Du?“ fragt meine Frau erschrocken. „Ich habe Seiner Majestät auf dem einzigen mir möglichen Wege mitgeteilt, daß er mich zu Fall gebracht hat!“ Vorbei! Vorbei für immer. — Abschiedsvorstellung ‚Andalosia‘. Wer einen solchen Abend erlebt hat, der hat genug, der hat nicht umsonst gelebt. Ich sprach: „. . . . . Wir ziehen ab als Sieger mit klingendem Spiel, hoch erhoben die fliegende Fahne des Idealismus, und das letzte Wort, das ich an dieser Stelle rede, es laute: Unser geliebter, großer, genialer Kaiser — hurra, hurra, hurra!“

Aus dem eben erschienenen Werk: Zwei Jahre Theaterdirektor in Berlin. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. Tagebuchblätter von Ferdinand Bonn. Verlag F. Harnisch & Co., Berlin. Preis Zwei Mark.

Rundschau

Pariser Oper

Es ist ganz köstlich, zu beobachten, mit welcher stoischen Ruhe hierzulande über die einschneidendsten Veränderungen im Theaterbetriebe hinweggeglitten wird. Zwei Jahrzehnte lang hat Pedro Gailhard, der frühere Heldentenor, als Generalissimus der großen Oper die Geschicke des pariser Opernlebens geleitet. Er schwelgte in ‚Margarethe', ‚Samson und Dalila', ‚Afrikanerin' mit gleicher Wonne wie in ‚Wagnère'. Er spendete seinen getreu ihr Abonnement zahlenden Logenhabitués aus dem Füllhorn seines Repertoires große Opern und Balletts und Balletts und große Opern in angenehm gleichmäßiger Abwechselung. Und mit lächelnder Miene ließ er die Maschinerie dieses Kunstbetriebs ganz gemächlich auslaufen. Manchmal war man zwar versucht, seine letzten Neueinstudierungen für besondre Taten anzusehen: man hörte plötzlich den Opernchor nicht mehr nur krähen und stampfen, sondern „es war einem doch heute entschieden", als sänge dieser altgediente Mannenchor wirklich beinahe männlich fernig, nicht blos opernhaft-mannlich, wie vorher. Aber wenn dann die Vorstellung zu Ende war, sah man, fühlte man: es war nur eine Selbsttäuschung. Unser Kritikergefühl hatte durchaus eine ‚Etappe' im pariser Opernleben konstatieren wollen, angesichts des Direktionswechsels. In Wahrheit sangen die Patrioten in Sardou-Paladilhes schrecklich tragischer Oper Patrie! gerade so unentwegt buchstabengerecht und kalt wie ehedem, und Frau Grandjean war schon immer eine Künstlerin inmitten des glitzernden Pimadonnenzaunkönigtums der Académie nationale de musique gewesen. Und doch ist gerade diese Neueinstudierung der fünfaktigen Oper Patrie! nicht ohne typische Bedeutung für den Stil der französischen großen Oper. Denn der Einfluß erst Scribescher, dann Sardouscher Spannungsdramatik auf die musikalische Gestaltung der großen Oper erst Spontinis und Meyerbeers, dann Reyers und Paladilhes ist vielleicht größer, als es sich der musikhistorische Herdenverstand träumen mag. Leben, Blut, Feuer — alles saugt die große Oper aus diesem intensiven Bühnenelement eines Sardouschen Dramas, und Patrie!, diese Episode aus den Befreiungskriegen der Niederlande, diese so gar nicht opernhafte, sondern echt modern-boulevardpariserische Verkettung einer Ehebruchsaffäre mit nationalen Motiven, Patrie! ist ein typisches Sardousches Drama, das an und für sich gar nicht nach Musik, geschweige denn nach Meyerbeerscher Ensemble- und Chormusik verlangt. Darum ist diese Neueinstudierung so charakteristisch für den ganzen Stil der pariser großen Oper, wegen dieser Präponderanz des Librettos und der ‚Szenen' und der Helden über das eigentlich musikalische Element. Und wer etwa die deutsche Idealistenmiene aufsetzen und sich der Hoffnung hingeben wollte: unter dem neuen Regime des Herrn Messager wird das alles anders werden, den kann man nur bedauern. In Paris wird überhaupt nicht so leicht etwas ‚anders'.

Im allgemeinen ist es gewiß ein Zeichen ernster musikdramatischer Ge-

sinnung, wenn ein Opernkomponist statt an einen routinierten Librettofabrikanten sich an einen Dichter wendet. Nur sollte er bei diesem Appell an die wahre Poesie nicht soweit gehen, wie es Paladilhe in seiner Patrie!, wie es besonders Xavier Leroux in seinem Chemineau tat: ein Bühnenschauspiel fast wörtlich zu komponieren. Die Musik auf dem Theater verlangt nun einmal, soweit die alte Nummernoper in Betracht kommt, ein Libretto mit poetischem Grundgedanken, aber kein Charakterschauspiel mit musikalischen Einlagen oder melodramatischer Begleitung. Ist Sardous Patrie! in Paladilhes Vertonung eine verstaubte Spektakeloper mit Blut-, Schuß- und Ballett-Knalleffekten geworden, so ist aus Jean Richepins vor einem Jahrzehnt am Odéon aufgeführtem fünfaktigen ländlichen dramatischen Idyll Le chemineau unter den allzu opernhaft zugreifenden Händen von Xavier Leroux, dieses Sardoumusikers sondergleichen, eine romantische Verismooper mit Massenetschminke geworden. Richepin, der Dichter, schilderte uns einen chemineau, einen Landstreicher, wie er durch die lieblichen Gaue Frankreichs streifen mag: ein fester, schöner, zu Zeiten arbeitswilliger, stets aber liebeslüsterner, kerngesunder Bursche, dem die Mädel zufliegen, der nicht einmal mehr weiß, welches seine schönste Erinnerung ist, weil seine eigentlich große Liebe die die Freiheit symbolisierende Landstraße ist. Richepin, der Dichter, ersann ein nicht unmögliches Vagabundenabenteuer. Dem Librettisten Richepin aber ist die Sache zu langweilig geraten. Wir haben vom ersten Akt an den Eindruck des Gekünstelten, des mühsam zur Oper Aufgeschraubten. Mag Herr Dufranne in der Titelrolle noch so echt lumpenmäßig ausschauen, noch so kräftiglich auf den Brettern stampfen, wir fühlen doch, daß es die Bretter der Opéra comique in der pariser Rue Favart sind und keine staubige Landstraße, auf der die höchst naturgetreu staubigen, abgetragenen Stiefel dieses Theaterlandstreichers stehen, und mag der gleiche Herr Dufranne seine Erntelieder noch so volksmäßig schlicht vor sich hinsummen, wir fühlen uns doch fortwährend versucht, ihm zuzurufen: Treten Sie doch nur ruhig vor, ganz vorn an die Rampe, dann klingt ja Ihr gewaltiger Baßbariton viel schöner! Ganz unerträglich wird die Geschichte im letzten Akt. Der spielt nämlich am Weihnachtsabend. Das Weihnachtsfest ist ja von jeher bei den Opernleuten sehr beliebt. Schon die Schneeflockenromantik und die sternklare Nacht und die Glocken und die Kinderchöre! Ein poetisch empfindender Musiker, einer, der ländlich gesunde Melodien zu erfinden weiß, hätte aus diesem süßlichen Libretto ein stimmungstiefes Musikgedicht machen können. Xavier Leroux fehlt aber zum pastoralen Träumen und zum idyllischen Sinnen die rechte Innigkeit. Seine Musik tummelt sich auf den Gemeinplätzen der landläufigen Opernschalmei; plötzlich schwillt sie dann zu einem Pathos auf, als gelte es, einen Bauernaufstand zu schildern, um gleich darauf wieder ins Lispeln zu verfallen. Aber — que voulez-vous?! — ein Erfolg wars doch, und Dufranne war doch so echt als Landstreicher. Und Jean Richepin ist doch ein alter Poet. „Und Leroux?" „Aber ich bitte Sie, Liebster, das ist doch nur der Komponist."

Arthur Neisser

Beitrag zur Psychologie des Talents

Ein Talent muß flüssig sein, nicht staubig, glatt, nicht holperig, aber es darf nicht allzu glatt davonfließen,

es muß tief und ziemlich schwer sein, aber es darf nicht allzu tief, noch viel weniger darf es schwerfällig sein. Es muß eine gewisse Breite und Rauhe haben, das heißt, es muß warm sein, es muß sich sogar bis in die Hitze hinauf versteigen können, aber es darf niemals hitzig sein, niemals roh, niemals plump. Es muß kalt sein, doch es muß Wärme immer ahnen lassen, es darf nie spitz und dünn sein, wohl aber fein, und doch nicht ausschließlich. Es muß nicht zierlich sein, weil die Zierlichkeit in der Regel als etwas lediglich Aeußeres empfunden wird, aber es muß achtsam und ordentlich sein, dann ist es von selber zierlich. Es darf niemals hin- und herschwanken, es sei denn, es befehle sich das, um die Betrunkenheit nachzuahmen, es muß fest sein, aber es muß die Härte vermeiden, es muß feurig sein. Es muß freudig und fleißig sein und bescheiden; wenn es anmaßend ist, ist es nicht es selber mehr, sondern es ist etwas andres und fremdes, es zerspaltet, zerbricht und verfällt. Wenn es nicht jede Stunde freudig und höchst zuversichtlich an sich arbeitet, ist es anmaßend und so gut wie nichts mehr. Es muß rasch sein, aber es darf nie galoppieren, es darf keine Sprünge machen, sonst reißt es innerlich. Wenn es aber schleppt, ist es krank, dann stirbt es langsam. Es muß mutig sein, mutig sein bedeutet ihm dasselbe wie: niemals träge sein, aber Gott behüte es vor der Keckheit, diese ist blind und führt in Abgründe hinunter, aus denen es keine Wege ans Licht mehr gibt. Es soll streng gegen sich sein, niemals schroff dem andern gegenüber; das andre hat immer Liebe und Achtung verdient, wenn das Eigene seine Augen immer offen behalten hat. Es soll demütig sein, das wird es stets sein, wenn es stets seiner bewußt ist. Es darf unbewußt sein, aber es darf das nicht wollen, das führt zur Verdummung, die Dummheit aber wohnt in der Nähe der Gemeinheit. Es muß vorsichtig und sparsam sein, damit es etwas zu geben hat, wenn die Stunde des Ausgebens da ist, aber es hüte sich vor der Besitzwut und Knausrigkeit, das sind Eigenschaften, die dem Wucherer ziemen, das Talent aber ist von den Göttern zum Lieben, Mitempfinden und Geben bestimmt. Es soll stolz sein und wissen, daß das das Gegenteil von hochmütig ist. Es soll kühn sein, damit es jederzeit Lust hat, herabwürdigende Angebote abzulehnen. Es soll die Gefahr lieben, es soll leiden, es darf sich nie weigern zu leiden, sonst verflacht es, und dann leidet es erst recht. Robert Walser

Der Vorhang als beweglicher Bühnenrahmen

Die Fürsorge um den Theatervorhang beschränkt sich gewöhnlich darauf, daß er zur rechten Zeit hochgeht und fällt. Die Frage nach seiner sonstigen Beschaffenheit ist aber durchaus keine nebensächliche.

Welche Aufgaben hat der Vorhang? Er hat zu verdecken — die Verwandlung des Schauplatzes insbesondre (wenn sie nicht bei offener Szene geschieht) — und er hat das andre wichtige Amt: abzuschließen, die Zwischenpausen anzuzeigen. Er ist allenfalls eine Interpunktion, aber durchaus kein Satz.

Da kommen wir gleich auf ein grobes Mißverständnis: Unsre Theatervorhänge wollen zuweilen etwas besagen, sie haben den Ehrgeiz, mehr zu sein als einfache Vorhänge.

Ein gemalter Theatervorhang ist aber ein Unding. Oder ist es etwa nicht ein Unding, ein Bild, das verhüllt werden soll, wiederum — durch ein Bild zu verhüllen?

Der von Künstlerhand gemalte Vorhang wird in den meisten Fällen

mit dem Stil des dargestellten Stückes in Widerspruch geraten und sich dazu verhalten wie eine schlecht gewählte Zwischenaktsmusik.

Der Vorhang sei indifferent, zeitlos gewissermaßen, und in einer Farbe gehalten, die dem Auge Ruhe gibt, etwa nebelgrau oder blaßblau. Die Farbenfülle der bunten Welt verbirgt sich hinter ihm, dessen Schönheit lediglich im Gewebe und im gefällig die Fläche unterbrechenden Faltenwurf bestehen sollte.

Erst ein solcher indifferenter und ‚zeitloser' Vorhang kann vollkommen seiner Aufgabe gerecht werden, und er ermöglicht zugleich einen veränderlichen Bühnenrahmen, dessen die verfeinerte Inszenierungskunst bedarf.

Wie verfährt man denn im allgemeinen, wenn es gilt, die Bühne zu verkleinern, aus der großen eine sogenannte intime Bühne zu machen?

Wird eine niedere Kammer oder eine Kerkerzelle dargestellt, so kommen Soffilen von oben und seitwärts heran, um die Lücke zwischen dem festen Bühnenrahmen und der schmalen und niedrigen Dekoration zu verdecken, oder ein fertiger kleinerer Bühnenrahmen wird in den größern eingestellt. Oder aber: der Zwischenraum wird mit gemalten Dekorationsteilen ausgefüllt, so daß, zum Beispiel, beim Haus noch ein Teil der anschließenden Räume, des Dachgiebels, beim Kerker Querschnitte des benachbarten Mauerwerks sichtbar sind (gewiß das schlechteste Auskunftsmittel, weil es möglichst ungeschickt den Theaterbesucher auf die fehlende vierte Wand aufmerksam macht, die er gerade zu vergessen willig war). All das erscheint als ein durch seine Absichtlichkeit störendes Flickwerk.

Der einfache Vorhang kann hier zum Retter werden. Man mache ihn dreiteilig. Ein Vorhang, der die Breite des Bühnenausschnitts hat, senkt sich von oben herab und bildet, bald höher, bald tiefer gezogen, den obern Abschluß des Bühnenbildes. Hinter ihm, in möglichst geringem Abstand, befindet sich ein zweiteiliger Seitenvorhang von gleichem Stoff. Er wird nach Bedarf mehr oder weniger nach beiden Seiten auseinandergezogen und bildet die beiden Seitenteile des Bühnenrahmens. Seine beiden Eckzipfel sind so eingerichtet, daß sie an verschiedenen Stellen des Bühnenbodens in Klammern Halt finden.

Man hat mit dieser Einrichtung einen unauffälligen diskreten Rahmen, der jeden Bühnenausschnitt in beliebiger Höhe und Breite einfaßt.

Alfred Walter-Horst

Willy Hesch

Der arme Hesch, den sie vor ein paar Wochen begraben haben, war vielleicht kein ganz großer Künstler. Aber er war unter den Bassisten der wiener Hofoper — so seltsam das klingen mag — der erste, der nicht blos singen, sondern zu gestalten versuchte. Noch zu der Zeit, in der Winkelmann und Reichmann mit hohen Mitteln schauspielerischer Kunst große Menschendarstellung — zum mindesten in Wagnerschen Werken — zu geben trachteten, war es dem Bassisten erlaubt, beim Souffleurkasten stehend blos seine tiefen Töne zu dröhnen und im übrigen an die Tarokpartie zu denken, die ihn nach der Vorstellung oder vielleicht schon in der Garderobe erwartete — und niemand schien sich Besseres zu wünschen. Man kann sich das jetzt kaum mehr vorstellen, obwohl nicht mehr als fünfzehn Jahre seither vergangen sind. Damals hat Heschs derb-gesunde Art, die niemals subtil detaillierte oder durch spontanen Ausdruck seelischer Ergriffenheit erschütterte, aber mit breiten Farben menschlich einfach

schilderte, Entzücken hervorgerufen. Sein machtvoll tiefer Baß, der sich allerdings manchmal, besonders in heitern Momenten, ins Bellende vergröberte, war gesangstechnisch vorzüglich behandelt, und diese dunkle, erzene Stimme im Verein mit den kräftigen Konturen seiner — durch den böhmischen Dialekt wohl oft sehr behinderten — Darstellung hat, besonders in komischen Rollen (Kezal [Verkaufte Braut], Leporello, Osmin, Rocco), und ihrem Gegenpol, dem Dämonischen (Dr. Mirakel, Mephisto, Kaspar), packende Eindrücke erzielt. Sie sind seither blasser geworden. Mag sein, daß das tückische Leiden seine Entwicklung hinderte, mag sein, daß die reichere Art gesangsschauspielerischer Wiedergabe, wie sie den Jüngeren eigen war, sein Wesen allzu primitiv und derb erscheinen ließ: sicher ist, daß die Bewunderung für den lieben und tüchtigen Künstler den Enthusiasmus von uns nicht mehr erreichte, wenn auch seine Gesamtkunst noch manchmal (in Eugen Onegin oder in der Zauberflöte) zu entzücken vermochte und seine glänzende Maskentechnik oft verblüffte. Man empfand jetzt als grob und ungeschlacht, was früher als frischeste Lebendigkeit berührte; wozu freilich kam, daß er niemals sehr musikalisch war und oft durch willkürlichen Vortrag edle Wirkungen zerstörte. Trotzdem: er war eine Persönlichkeit, und man hatte ihn lieb. Er war ein prächtiger Kerl, als Mensch und Kollege, und auch von der Bühne herab empfand man seine Geradheit, seine beherzte Fröhlichkeit und seinen Abscheu vor allen eitlen Mätzchen aufs wohltuendste. Vor allem aber: wenn er auch nicht erreichte, was man von ihm hoffte — er hat es seinen Nachfolgern unmöglich gemacht, jene saloppe Art von einst aufzunehmen. Es bringt Größe auch in das Leben eines nicht großen Menschen, wenn man von ihm sagen kann: er war der erste ... Richard Specht

Fellinger und Strindberg

Als das Kleine Theater ein Schauspiel affichierte mit dem Titel: ‚Der Unsichere‘, regte sich, dem Autornamen Richard Fellinger zum Trotz, im Herzen leise Hoffnung. Am Ende wirklich, wenn auch in hilflosen Ansätzen nur, ein Problem sublimer, leidender, hoffnungsloser Nerven, die sich zu weit vorgewagt haben, weit vorgewagt über das ekle Normalniveau der ‚fortgeschrittenen‘, der selbstbewußt gewordenen, der aus Dichterträumen zur Faustkraft erwachten deutschen Gegenwart? Man erinnerte sich an die feinen Schwächlinge des charmanten Philisters Fontane; und aus Heinrich Manns europäisch bedeutendem Buche ‚Zwischen den Rassen‘ tauchte eine Gestalt auf, die Gestalt jenes incertain, der auf die Anregung, vor Idioten seine Ueberlegenheit nicht schüchtern zu verbergen, erwidert: „Wenn nun aber das Urteil derer, denen ich erst imponieren müßte, mich gleichgültig läßt?“ ... Natürlich wars unsinnig, Herrn Fellinger Tastversuche in diese Gebiete zuzutrauen. Sein Held ist ein braver Feldwebel, der früher Mörder war, als unsicherer Kantonist zum Militär kam, avancierte und jetzt, da ein Komplize auftaucht, zusammenbricht. Nichts kann gleichgültiger sein als diese subalterne Katastrophe. Herr Fellinger ist der langweiligste aller möglichen Dramatiker. Das sichert ihm allseitige Sympathie. Denn wie junge Mädchen in Deutschland dumm sein müssen (Miß Coeurne probierts an Wedekinds Kammersänger), so Bretter-Autoren langweilig. Glissons ... In der Aufführung bot einzig das Galgenvogel-

lächeln des Herrn Abel einigen Reiz. Alfred Abels Domäne sind Dämonen (meist volkstümliche), ist die Kain-Rasse; und bei ihm ist alles anders als bei Baudelaire:

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment...

... Im Neuen Theater haben sich die Mitglieder der Neuen Freien Volksbühne Strindbergs köstliche Fischer-Komödie: ‚Die Hemsöer' vorspielen lassen — in einer nicht besonders gescheiten, von der Meerestiefe dieser tückisch-heitern, scharfsichtig-höhnischen Komik kaum das oberflächlichste Wellengekräusel abschöpfenden Inszenierung. Man vergesse diese Aufführung und lese das Buch! Ist nicht jede Berührung mit August Strindberg, dem menschlichsten, gerütteltsten, unbegrenztesten Künstler unsrer Zeit, dem Unpoetisch-Poetischen, dem Brutal-Nervösen, dem Pedantisch-Enthusiastischen, dem Schmutzig-Sonnigen, dem infernalischen Himmelsstürmer — ist nicht jedes Eintauchen in seine Sphären wie goldener Höhenrausch, wie die Erquickung des Westwinds und wie bitterer Höllentrank zugleich? In Deutschland gibt es nichts der lustigen Sittenverderbnis auf Hemsö Aehnliches; und um soviel höchst unbefangen präzisierte, sicher bewegte, mit kicherndem Dégoût genossene Unappetitlichkeit zu kennzeichnen, muß schon der Name Aristophanes heran. Man schlürft dies Herings- und Hebammen-Parfüm wie Austern, zitronenbeträufelte, zum Chablis ... O, mögen sich Reinhardts Dramaturgen in August Strindbergs historische Dramen vertiefen; sie werden aufflammen: Shakespeare! Uns allen aber mag zu denken geben, daß dieser erfolgreichste Seelenanalytiker in seinem neusten Roman: ‚Schwarze Fahnen', einer fragwürdigen Philanthropin gegenüber, für die Menschheit nur noch das eine Wort hat: „Wir wissen doch, was für Schweine wir sind", worauf selbst Hanna Paj zugesteht: „Ja, wir sind Fer—kel"...

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

1. Der Unsichere 2. Hochzeit

Vossische Zeitung

1. Es muß Herrn Fellinger bestätigt werden, daß er die Disziplin der Bühne schnell angenommen, daß er die rekrutenhafte Unsicherheit, mit der er sie vor einigen Jahren betrat, glücklich abgelegt hat. Aber es muß ihm als Moralisten auch vorgehalten werden, daß wir nichts mehr zu sagen haben, weil sein Held schon alles gesagt, und nichts mehr zu denken haben, weil sein Held schon alles vorgedacht hat.

2. Das äußerlich unmögliche Stück, das ganz auf die Feinheiten der allmählichen epischen Entwicklung gestellt ist, anstatt mit dramatischem Temperament zur Höhe des Konflikts hinzuarbeiten, wird durch seinen Schluß zu einem innerlich unmöglichen.

Tägliche Rundschau

1. Ein nüchternes dramatisches Rechenexempel, das durch die Wahrscheinlichkeit seiner Umwelt und ein naturwahres Spiel über manchen innern Bruch, wenn auch nicht über seine völlige Poesielosigkeit und kalte Absichtlichkeit hinwegtäuschte.

2. Erst zum Schluß fand sich wieder der größere Stil, der weiter und glanzvoller über die Lande schweifende Blick, der uns die erste Hälfte des Schauspiels so neu, so fast erlebnishaft inmitten dieser armen, armen Zeitläufte des Theaters hatte erscheinen lassen.

Lokalanzeiger

1. Das Stück ist sauber und glatt gearbeitet und redlich bemüht, die richtige Mischung von theatralischer

Spannung, täuschender Innerlichkeit, und einigen Tropfen populärer Tendenz zu treffen. Zweifellos wurden schon etliche Stücke ähnlichen Inhalts aufgeführt.

2. Ein Werk, das in seinen ersten Aufzügen vielfach den feinsinnigen Novellisten verrät und später in einem endlosen Hin und Her, in einer grauen Monotonie langatmiger Redereien versandet, überall aber, insbesondere durch die verworrene Charakteristik der Hauptgestalten zum Widerspruch und zu Richtigstellungen herausfordert.

Börsencourier

1. Die Handlung ist recht dürftig. Sie hätte uns in einem kecken, draufgängerischen Einakter, im Stil des italienischen Verismo etwa, viel eindrucksvoller geboten werden können.

2. Mag Strauß immerhin in breite Redseligkeit verfallen, mag er seine Personen so ungeschickt wie möglich kommen und gehen lassen: immer fühlt man doch, daß ein Poet vor uns steht, daß nicht kecke, fingerfertige Mache, sondern ein tieferes Empfinden da nach Ausdruck ringt.

Morgenpost

1. Herr Fellinger ist ein kleines, sauber arbeitendes Talent, das auf Hervorbringen kräftiger Theatersituationen gerichtet ist und sich offenbar an derb zupackenden Effektstücken schult.

2. Die Banalität der Vorgänge wird mit allerlei psychologischem Brimborium und blümeranten Redensarten umkleidet. Die ersten zwei Akte haben noch immerhin hübsche Zeichnung; später wird alles unsicher und schließlich parodistisch.

Börsenzeitung

1. Die ersten beiden Akte des Stücks sind frisch und keck geführt, nachher aber verschwimmt alles in hergebrachten und ausgewaschenen Formen.

2. Der Dichter hätte besser getan, den abgegriffenen Stoff des Schauspiels zum Roman zu gestalten, gerade wegen der Feinheiten des Dialogs und in Anbetracht der poetischen Schönheiten, der psychologischen Motivierung einzelner Vorgänge innerhalb der Handlung.

Post

1. Kein gutes Stück, aber doch kein schlechtes. Wenn man sich auch mit dem Gedankengang des Autors nicht befreunden kann, so muß man doch sein starkes dramatisches Talent anerkennen.

2. Es ist gefährlich, den Stoff, wie Emil Strauß es gewagt hat, in die nüchterne Sphäre des bürgerlichen Alltags zu verlegen und ihn dann noch in grober Stilversündigung mit einem altgermanischen Höhlenmotiv aufzuputzen.

Nationalzeitung

1. Es ist nicht viel gegen und nicht viel für das Stück zu sagen. Es ist gar nicht sentimental, gar nicht aufdringlich, sauber und nur etwas anämisch gearbeitet.

2. In dieser Geschichte vernahmen die aufmersamen Hörer unter dem Gestrüpp dramatischer Unbeholfenheit und epischer Kleinmalerei, die sich gegen das Theater wehrt, das heimliche Rauschen verborgener poetischer Quellen, spürten sie die gesunde und keusche Reinheit eines weltstadtfernen deutschen Dichters von ausgeprägtem Alemannenschlage.

Berliner Tageblatt

1. Ein spannendes Vorstadtdrama, aus dem die Knalleffekte herausgestrichen sind.

2. Ganz und gar wird man dieses Stück nicht unter die Füße treten können. Es keucht mühselig dahin, um dann plötzlich einen frischen Atemzug voll Poesie zu tun.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 6
6. Februar 1908

Das Hebbel-Theater / von Georg Hermann

In der letzten Zeit ist Berlin um eine ganze Reihe von Theaterbauten bereichert worden. Die Komische Oper, das Neue Schauspielhaus, das Kammerspielhaus, das charlottenburger Schiller-Theater. Und nun ist auch das Hebbel-Theater seinem Zweck — eben dem, daß darin Theater gespielt wird — übergeben worden. Ob ich in der Aufzählung einige wichtige Theaterneubauten übersehen habe, kann ich nicht sagen, denn ich besuche weder ex professo noch aus Liebhaberei das Theater. Und wenn jeder in Berlin ein so eifriger Theaterbesucher wäre wie ich, so wären nicht nur die neuen Theater nicht gebaut worden, sondern sämtliche alten Theater hätten schon längst ihre Pforten geschlossen. Aber daran, daß immer wieder neue Theater aufblühen, und daß sie trotz vorübergehenden Kalamitäten am Ende doch florieren, erkenne ich, daß ich immerhin dem Theater gegenüber ein etwas abseits stehender Sonderling bin, und ich bin der Meinung, daß in Berlin ganz gut noch eine Reihe von Theatern zwischen denen, die schon heute bestehen, Platz haben würden, und daß die ästhetischen Fragen des Theaterbaus für die Kunsterziehung der Menge von größter Wichtigkeit sind. Wir haben da heute noch nicht so recht den Stil gefunden, und wir schwanken zwischen den heterogensten Elementen.

Besinnen wir uns doch einmal auf die letzten Theaterbauten. Das Neue Schauspielhaus, ausgeführt — ich sage mit Absicht ausgeführt — von der Baufirma Boswau & Knauer, hat den Stil Dülfer, zeigt ihn, für mich wenigstens, gleich in seiner Karikatur. Neu-hellenisch, pompreich, weithin sichtbar mit einer Summe von Architekturgliedern, die zu dem Zweck des Baus keine Beziehungen haben, mit Pantherquadrigen und Rosselenkern, mit Türmen und Pilonen — eine Baukulisse, eine Scheinfassade, äußerlich wirksam, aber dem Geiste des heutigen Theaters und der heutigen Schauspielkunst, dem Sinn des heutigen Menschen nicht verwandt. Die Fassade wandelt auf Kothurnen, und innen spielt man den ‚Wolkenkratzer'.

Durch das niedre Tor einer egyptischen Grabkammer strömen die biedern Handlungsgehülfen und Tippdamen auf Vereinsbilletten zu halben Preisen. Und bei näherer Betrachtung ist überall zwischen Außen und Innen, zwischen Soll und Haben, Grobmateriell und Psychisch ein derartig klaffender Riß, daß ihn nur eine Zeit mit so verwirrten Maßstäben wie die heutige nicht als bodenlos lächerlich empfinden kann. Man verstehe mich nicht falsch. Ich habe damit über das Neue Schauspielhaus durchaus keine Kritik aussprechen wollen, und es war für mich nichts weiter als ein Typ für eine Form des heutigen Theaterbaus, der auch in der Hand von viel begabtern Künstlern, auch in Düsseldorf oder Nürnberg, auch im echten Material, statt in Talmi, in den Einzelheiten vielleicht persönlicher, doch immer der gleiche bleibt.

Einen andern Typ des modernen Theaterbaus sehen wir im charlottenburger Schiller-Theater. Die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, heißt es da, hat in kleinen Residenzen eine Reihe niedlicher Privattheater geschaffen, zum Beispiel in Weimar oder — wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen — in Potsdam. Der Stil ist der einer ganz einfachen, bürgerlichen Baukunst, ärmlich, aber in allen Einzelheiten von einem fein abwägenden, künstlerischen Sinn und einem naiven, unraffinierten Geschmack. Und was an diesen kleinen Bühnen, die doch nur die privaten Liebhaberbühnen eines Fürsten waren, durch eine fast schon persönliche Traulichkeit reizend wirkt, kann, auf größere Maße übertragen, für eine größere Menge bestimmt, doch wieder leer und inhaltlos werden. Endlich sind wir heute auch raffinierter, sind nicht mehr diese einfachen Menschen einer geldarmen Zeit. Neue Reichtümer sind entstanden, die Abgeschlossenheit der Völker hat aufgehört, und die vornehmste Schicht des Theaterpublikums gehört nicht mehr einer Offiziers- oder Beamtenhierarchie, nicht mehr den Höfen an, sondern einem internationalen Publikum, das in Großstädten lebt und von allen Kulturen der Gegenwart bespült wird. Und so scheint mir dieser Typus des Theaters, weil er richtige Voraussetzungen in falschen Abmessungen bringt, in denen sie keine Geltung mehr haben, weil er rückblickend ist, statt aus der Zeit heraus Neues zu schaffen — auch er scheint mir ebensowenig glücklich. Das Theater ist nämlich heute weder ein Kunsttempel, wie das die Dülferschule will, noch ist es die fürstliche Privatbühne des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie von den eifrigen Theaterbaumeistern Heilmann & Littmann in immerhin nicht geschmackloser Weise variiert wird.

Die Komische Oper ist neuartig. Aber sie hat den Fehler eines sehr ungünstigen Bauplatzes und formloser, sich auflösender Architektur. Endlich wird niemand einem Biberfeld die Begabung abstreiten können. Aber das Theater als ein Ort und ein Bau, der für die Oeffentlichkeit bestimmt ist, in dem — wenn auch gewissen bevorzugten Steuerstufen angehörig, doch die verschiedensten Gesellschaftsschichten und die verschiedensten Geschmacksrichtungen aus und ein gehen — dieses Theater ist eben noch immer kein

Haus, in dem exzentrische Naturen all ihre Künste spielen lassen durften. Nehmen wir aber vor allem einmal die Komische Oper und den wohl schon mehrere Jahre alten Innenbau von Endell — draußen in der Köpenickerstraße — in dem man ehedem überbrettelte, dann Deutschland mit Amerika verband und nun gar die berliner Posse galvanisiert, so sind doch eigentlich in diesen scheinbar mißglückten Schöpfungen sehr viele Keime für den modernen Theaterbau enthalten und vieles, was Zukunft hat. Nur daß diese Leute in ihrem Wollen noch exzentrisch waren, einen allzu persönlichen Geschmack dem Publikum aufzuzwingen wünschten und, da niemand wagte, sie recht mit Geld zu unterstützen, all ihre neuen Träume in schlechtem Material und nur roh und kitschig vervollkommnen konnten. Das, was Endell und seinesgleichen als Vorstellungen vom Wesen des modernen Theaterbaus in sich trugen, vielleicht noch nicht ganz geklärt, aber in den Grundzügen der Dekoration, der Raumgestaltung, der Farbengebung, der Ornamentierung klar empfindend, das beginnen nun andre, Glücklichere, wohl weniger Talentvolle, aber auch weniger Genialische, auszuführen.

Und dann kommt noch eins hinzu: daß man endlich erlaubt hat, die Theater innen mit einer reichen Holzverkleidung zu versehen, daß man eingesehen hat, daß Holz im Grunde nicht viel feuergefährlicher ist als alles andre auch. Damit sind nun dem modernen Theaterbau die Möglichkeiten einer neuen Vornehmheit und eines neuen, behaglichen Reichtums gegeben worden — die Möglichkeiten, mit schönem Material Wirkungen zu erzielen, die vordem außerhalb alles Erreichens lagen. Unsre Zeit liebt den Yachtstil, liebt wieder die Holzarchitektur, die Holztäfelung, das schöne Spiel der Natur in den Maserungen unsrer Laubbäume. Nicht von den alten Barockbauten, von den holzgetäfelten Sakristeien und Sitzungssälen unsrer Klöster, von den wundervoll brünierten Mahagonimöbeln unsrer Großeltern ist uns diese Freude am Holzmaterial wieder geworden, sondern sie kam aus dem Blockhausstile, aus den Wohnungen der reichen Amerikaner und kam mehr noch aus den eleganten Einrichtungen ihrer Yachten und Segelschiffe. Der Schiffsbaustil eines von de Velde gibt zuerst einmal wieder das glatte Holz als Material. Und daß es heute nun in reichem und übereichem Maße bei der Innenausstattung eines modernen Theaterbaus zugelassen wird und mitsprechen darf, ist höchst erfreulich.

Die Innenräume des Kammerspielhauses leiden — so gut sie sein mögen — doch noch an einem Fehler, nämlich an der ungenügenden Verbindung zwischen Holztäfelung und Decke. Da ist die Sache nicht gelöst, da klappt es nicht. Es war gleichsam der erste Versuch. Und welches Experiment gelingt das erste Mal restlos?

Der Erbauer des neuen Hebbel-Theaters hat sich diese Erfahrungen zunutze gemacht und ist weiter gekommen. Wirklich, ich fände nichts in ihm, was mir contre coeur ginge. Es ist größer als die Kammerspiele und geht mit seinen achthundert Plätzen doch nicht so weit, daß sich irgendwie die Intimität des Ganzen löste. Denn hier streifen wir noch eine wichtige

Frage: Volkstheater oder Gesellschaftstheater? Schauplätze für die Menge oder Räume, in denen sich die Vorführung eines Theaterstücks als eine Art gesellschaftlichen Ereignisses vollzieht? Unsre Stücke werden intim, die Wirkungen der Bühne verfeinern sich, jambentrabende Massenmorde — und selbst solche von den Größten — beginnen mehr und mehr der Rumpelkammer anzugehören. Und wenn man sie jetzt vorholt, tut man es nur, um sie bald wieder dahin zurückzulegen. Alle Neubelebungen, welche dahin zielen, den Idealtyp der Volksvorstellungen, wie er einst in Griechenland, in Rom oder in Sicilien war, wieder einzuführen, erleiden lächerliches Fiasko. Und für das etwas feinnervigere Großstadtpublikum, das doch das Hauptkontingent der Theaterbesucher stellt, glaube ich, werden fürder keine Riesenhallen mehr geschaffen werden.

Diese kleinen, kultivierten und geschmackvollen Theater, denen die Zukunft gehört, sind nun einmal nicht für die große Menge. Und wenn einmal — wie weiland in den vierziger Jahren die Brot-Revolution — eine Theater-Revolution kommen wird, so könnten Direktor Reinhardt und Direktor Robert sich vor die Türen ihres Kunsttempels stellen, wie weiland der Bäcker Gragert, und sagen: „Kinderkens, wat wollt Ihr denn? Ick backe ja nur für de reichen Leute." Hier soll eben nur für die reichen Leute gebacken werden, für etwas verwöhnte, verfeinerte, kritische, aber mit allen Sensationen mitgehende Gesellschaftsschichten, die das Theater lieben, ohne es ernst zu nehmen. Ja, ich muß sogar sagen, wenn wir noch mehr solche Bühnen und noch mehr solche Räume in Berlin bekommen, und wenn in ihnen eine feine und lustige, ergreifende und vornehme, aber immer intime und immer geschmackvolle Bühnenkunst gepflegt wird, so könnte ich sogar noch zum Theatergänger werden. Der Rahmen ist nun da, der schöne, schwere Polisanderrahmen, der die nicht allzu breite Bühne umfaßt und jene Welt, die sich vor uns erschließt, wenn die blaugrauen, gemusterten Vorhänge auseinanderflattern. Nun versucht, ihn mit Bildern zu füllen.

Das ist eigentlich das Beste, was ich über die Sache sagen kann. Soll ich noch den Bau selber beschreiben? Die Zeitungen haben es ja genugsam getan. Ich freue mich seiner, als einer der ersten abgeklärten modernen Leistungen. Das liegt vor allem an der Echtheit des Materials und an der geschickten Vermeidung aller Uebertreibungen. Olbrich hatte solche Dinge schon geahnt, zum Beispiel in einem famosen Speisezimmer, so etwas, wie diese immerwährende Wiederkehr des elliptischen Musters im Foyer, das zugleich die Form und das Symbol des ganzen Raums ist. Etwas von der modernen konstruktiven Gotik eines Messel lebt weiter in den schlanken Pfeilern, die Fenster von Fenster trennen. Und die wiener Kunst war es zuerst, die darauf hinwies, wie wundervoll dezent geringe Einlagen von Edelmaterialien — Elfenbein, Perlmutt oder kostbaren Hölzern — in großen braunen oder dunkeln Holzflächen wirken. Unsre Vorliebe für die Biedermeierzeit, deren alte Tische und alte Schränke im Laufe der Jahrzehnte so schön und kräftig die Strukturen ihrer Maserungen zeigten, wies

uns wieder auf die interessanten Flammungen, die einfache und fast mißachtete Laubbäume, wie die Birke, aber vor allem die Hölzer unsrer Obstsorten, Kirsche, Birne und Apfel, zeigen. Und all das hat man sich hier mit großem Geschick zunutze gemacht. Und mit eben solchem Geschick hat man sich auch den neuen Farbengeschmack zunutze gemacht, ohne doch an irgend einer Stelle etwas Unerprobtes zu wagen. Ich finde das ganz klug. In meinem Hause kann ich experimentieren — vor der Oeffentlichkeit muß ich vorsichtig sein. Wenn ich das sage, denke ich zum Beispiel an einen schönen Bodenbelag, der die Farbe von gegerbtem sämischen Leder hat, oder an ein feines Taubengrau oder an ein zartes Hellviolett. Man hat diese Töne schon gesehen. Sie sind nicht gerade dernier cri; aber immerhin, sie sind neuartig, keineswegs abgebraucht, und wir empfinden sie als schön in ihrer Zusammenstellung mit der sonoren Farbe der Hölzer. Und das Gleiche, was wir hier über die Farbe sagen, gilt auch über die Formgebung der Ornamentierung. Man kennt diese kleinen eingesetzten Steinmetzreliefs in großen Flächen; man kennt jene spitzige Ornamentierung, welche diese Ellipsen umgibt. Sie scheint aus den Formen der Kieselpanzer früher Infusorien abgeleitet zu sein. Aber sie sind doch hier von einer architektonischen Vernunft geklärt und passen sich vollkommen den Bauformen an. Ihre Uebertragung vom Papier auf die Praxis ist geglückt.

Weniger geglückt scheinen mir im Grundriß die beiden gerundeten Pfeiler, die von der Bühne zum Zuschauerraum hinüberleiten. Es sollen Treppen dahinter liegen. Die Sache sieht zwar hübsch aus, schneidet aber sicherlich für eine Zahl von Plätzen rechts und links einen Teil der Bühne fort. Dafür ist das Parterre bei weitem nicht so wie sonst von den Rängen bedroht und verdunkelt. Und die Hauptbeleuchtung ist nicht wie stets in die Mitte als steiles Oberlicht gelegt, sondern sie ist — in mehrere Körper geteilt — vor die Rampe verlegt worden, so daß sich ein angenehmes Seitenlicht ergibt. Das wird man nachahmen müssen. Und noch vieles sonst wird man zur Form erheben müssen. Zum Beispiel diese reizenden eingeschnittenen Logen, das Holzbarock der Türumrahmungen im ersten Rang, die schweren Schweifungen der Treppenwangen, die vom Erdgeschoß zum ersten Rang emporführen.

Und endlich erscheint mir auch die Fassade (von der die Zeitungen behaupten, daß sie halb Burg, halb Schloß sei) zwar schwer und doch anstrebend in ihren Formen, die sich der holländischen Renaissance anähneln, wie man es etwa im Stadthaus von Mecheln findet: sie scheint mir für einen modernen Theaterbau, der weder die Marke ‚Kunsttempel‘, noch die Marke ‚Fürstliche Liebhaberbühne‘ trägt, der eine vornehme Erholungsstätte kennzeichnet und der außen nicht mehr verspricht als er innen halten will, auch die Fassade erscheint mir nicht unglücklich. Durch den Wertheimbau sind wir ja gewohnt, mit diesen Formen gewisse Vorstellungen von moderner Kultur und modernem Komfort heute zu verbinden — gewisse Vorstellungen, die für unser Innenleben wichtig sind.

Maria Magdalene und Ella Rentheim

Wenn man bedenkt, daß von Hebbels spielbaren Tragödien ‚Maria Magdalene' an sich die geringsten Schwierigkeiten macht, dem neuen Hebbel-Theater aber unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht hat: so folgt daraus, daß das junge Unternehmen entweder vorläufig darauf verzichten muß, den Namenspatron weiter zu ehren, oder danach trachten muß, sein künstlerisches Personal ausreichend zu ergänzen. Das ist nur scheinbar ein Dilemma. Denn selbstverständlich werden von dieser lückenhaften und führerlosen Garde auch für die zeitgenössische Dramatik keine nennenswerten Siege erkämpft werden können. ‚Frau Warrens Gewerbe' war eine Ausnahme: gar zu selten hat ein Drama so wenig Rollen und, für die Menge, soviel stoffliches Interesse. Häufiger wird eine mehr oder minder große Vielheit gebändigt und ein rein ästhetischer Wert mit rein ästhetischen Mitteln übertragen werden müssen. Dafür fehlt jetzt die zusammenreißende Faust und das schauspielerische Medium: ein Regisseur und ein Protagonist. Man suche sie eiligst. Es darf keine zweite Vorstellung so verunglücken wie die erste, die angab, nach dem Regiebuch Richard Vallentins inszeniert worden zu sein. Es erwies sich, daß ein Regiebuch nur in der Hand des Verfertigers Leben gewinnen, in fremden Händen aber großes Unheil stiften kann; und daß das Hebbel-Theater gut täte, die Vallentinsche Hinterlassenschaft unausgeführt seinem Archiv einzuverleiben. Sonst würde sich in allen Fällen unweigerlich das gleiche Bild ergeben: Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Mag Vallentin noch so genau notiert haben, wo allenthalben innerhalb der Akte Pausen und in welcher Länge sie stattzufinden haben: er selber hätte auf jeder Probe zugelernt und unablässig abgeändert und schwerlich als sein Werk das anerkannt, was bei seinen ziffergläubigen Erben schließlich herausgekommen ist.

Man hatte etwa den Eindruck, als ob eine Hirschfeldsche Familienkatastrophe auf Maeterlincksche Manier zelebriert würde. Die beispiellos günstige Akustik des neuen Hauses, das unsern intimsten Schauspielern als künstlerische Heimstätte zu gönnen wäre, hat vielleicht dazu aufgefordert, den Ton in dieser Weise bis zur Tonlosigkeit zu dämpfen. Das wäre, bei den mächtigen Valeurs des bürgerlichen Trauerspiels, nur falsch gewesen. Daß aber diese Tonlosigkeit im Ausdruck nicht einmal sachlich blieb, sondern obendrein sentimental geriet, da smachte den Abend zu einer gelinden Tortur. Antihebbelscher als von der Bühne seines Namens ist Hebbel in Berlin noch nicht gespielt worden. Im Grunde stimmte nichts. So weit und hoch, so flügeltürig und so frischgestrichen hat Meister Anton nie gewohnt.

Doch selbst für diesen nirgends handarbeiterhaften Zuschnitt war Frau Bertens gar zu viel Salonfigur. Von ihren Kindern war der Karl des Herrn Paul Otto ihr nachgeartet: ein vornehm schlanker Jüngling mit der gequälten Stimme müder Nerven. Die Clara wiederum von Fräulein Mayer stand weder zu den beiden Männern, die sie um Glück und Leben bringen, noch zu dem andern, der ihretwegen stirbt, in überzeugender Beziehung. Ihre Dürftigkeit hätte nicht einmal das übertrieben anspruchslose Lümpchen des Herrn Leopold gereizt, und ihre reiche Seele hätte sich mit einem so komisch-hölzernen Gecken wie dem Sekretär des Herrns Traeger nimmermehr begnügt. Noch unglaubhafter freilich wirkte ihre Angst vor diesem Vater. Herr Nissen war nur in der Maske Kinderschreck. Sein Wesen war nicht das von einem Manne, der seiner Kinder Not geringer achtet als das Geschwätz der Leute. Dieser Anton hätte Karl mit dem einen, Clara mit dem andern Arm umschlungen und sich mit ihnen erst ausgeweint und darauf ausgelacht. Viel Lärm um Nichts: so hätte hier das Schlußwort des Tischlers folgerichtig lauten müssen. Wir können dem neuen Unternehmen keinen größeren Gefallen tun, als diese Aufführung so schnell wie möglich zu vergessen.

Nie aber wollen wir, nie werden wir vergessen, was ein paar Tage später sich bei Brahm ereignet hat. ‚John Gabriel Borkman' ist von den Toten auferstanden und doch auch wieder nicht. Noch immer ist die Tragödie dieses Namens zu erschöpfen. Sie hat sich nicht verändert, wie die Geschichte von Klein Eyolf, die uns bereits nach einem einzigen Jahrdutzend kühl gelassen hat. Von Ibsens Wintermärchen gehen, heute wie einst, Erschütterungen aus. Hier ist der Symbolismus naiv, die Romantik realistisch geworden und geblieben. Dieses Drama ist eine rauschende Polyphonie von Stimmungen, in der ein feierlicher Orgelklang so wenig ehlt wie höhnisches Gekicher, Resignationsgestöhn so wenig wie rebellischer Fanfarenjubel. Eine Erzhand meistert alle diese Töne. Wer singt sie ach? Brahm hätte es nicht schwer gehabt. Die andern Direktoren klagen: Was man nicht hat, das eben brauchte man. Bei ihm ists umgekehrt: Das, was er hat, versteht er nicht zu brauchen. Für Borkman kam keiner eiter in Betracht als Bassermann. Sein Bernick ist ja gleichsam der Enturf. Mit Bassermann hätten wir Visionen gehabt und überirdische Stimmen gehört. Sein Borkman wäre mit Himmel und mit Meer verandt und doch ein simpler Mensch mit hundert Alltagszügen gewesen, er Fanatiker des Größenwahns und der zu Schanden geschossene Auerahn, der pathologische Verbrecher und der verträumte Bergmannssohn. rahm hat, aus rätselhaften Gründen, Reicher vorgezogen und damit gentlich ein andres Stück gespielt. Des Titels: Ella Rentheim.

Ganz verdienstlos wird, selbstverständlich, ein Mann von Reichers Rang auch dann nicht sein, wenn eine Rolle seinem Wesen nicht entspricht. So ist es immerhin erfreulich, daß er Herrn Nissens hohlen Pathetiker verdrängt hat. Verdrängt durch einen leibhaftigen Menschen, der nur den Fehler hat, nicht gerade John Gabriel zu heißen. Das ist kein Napoleon, sondern ein Feldwebel, der in seiner letzten Schlacht ein Krüppel geworden ist und jetzt als ungeduldiger Militäranwärter seinen Zivilversorgungsschein erwartet. Mit steifen Beinen stelzt dieser Invalide in einem Saal umher, in dem er allenfalls Aufsichtsbeamter, doch niemals Herr sein würde. Er schnauzt mehr als er spricht, in einem hochfahrenden Kasernenton, der Inhalt wie Musik des dichterischen Dialogs verfälscht. Der Disput mit Foldal kommt um seine schmerzliche Gewalt und wäre unverständlich, wenn etwa Sauer den poète imaginaire verkörperte. Ein sicherer Chargenspieler wie Herr Forest, der zu Reicher paßt, wäre wiederum für Bassermann ein zu geringer Partner. Vielleicht folgt Brahm hier also einmal dem Vorgang Reinhardts und läßt mit Reicher und Herrn Forest jenes wahrhafte par nobile fratrum beständig alternieren. Im dritten Akt wird unser Borkman auch nicht größer. Während die Frauen um den Studiosus Erhard Borkman kämpfen und damit Herrn Gebühr aus Dresden glänzender beleuchten, als seine muntere, aber flache Jugend es verträgt, währenddessen steht Reicher ängstlich, mit angepreßten Armen, wie ein Sträfling, an der Wand. So sähe ihn Gunhilds böser Blick am liebsten immer: so wird der Ibsensche John Gabriel nicht einmal dastehen, wenn ihn keiner sieht. Im vierten Akt wird Reicher ibsenscher und interessanter. Hier nimmt er uns nun allerdings damit zugleich die Möglichkeit, das Spiel der frühern Akte noch länger für den Ausfluß einer bestimmten Auffassung anzusehen. Bis dahin durfte liebenswürdiger Optimismus ab und zu vermuten, daß Reicher den John Gabriel als einen andern Hjalmar Ekdal zu entlarven suchte, indem er ihm jede Spur von Größe vorenthielt. Jetzt zeigt es sich, daß er nur außerstande ist, drei Akte über groß zu scheinen. Für ein paar Szenen glückt es ihm. Vor der Natur verliert sich der bärbeißige Kommandoton. Ekstase hebt und durchseelt den ganzen Mann. Der Militäranwärter stirbt als Künstler.

Es gäbe aber ein schiefes Bild von der Brahmschen Vorstellung, wenn nicht noch ausdrücklich erklärt würde, daß darin Reichers Leistung einen unvergleichlich kleinern Raum beansprucht als in meiner Schilderung. Man merkt den Titelhelden häufig gar nicht. Die drei Frauen stehen, hell, heller und am hellsten, von Anfang an im Vordergrund. Frau Bertens bleibt für sich. Der harten Gunhild, die selbst als Mutter nicht geben, sondern nehmen will, ist diese Isoliertheit vorgeschrieben. In andern Fällen

würde sich unzweideutiger herausstellen, daß Frau Bertens auch durch ihre künstlerische Art inmitten der Brahmschen Truppe isoliert, ist. Diese Art ist nämlich nur zur Hälfte echter und erstrebenswerter Stil. Zur andern Hälfte ist sie überwundene Theatralik, an der sogar Frau Triesch, wahrhaftig seltener ein Muster gradgewachsener Einfachheit als eine virtuose Anempfinderin, Kritik zu üben in der Lage ist. Die Fanny Wilton der Frau Triesch ist darum außerordentlich reizvoll, weil sie durchaus nicht die gewöhnliche Kokette ist. Für ihre Ehe war sie noch zu jung. Jetzt holt sie, in seliger Freiheit, nach, was sie sich dort verscherzt hat. Wenn sie ganz ausgetobt hat, wird sie den Lebensabend der Frau Sörby haben. Aus einer appetitlich sinnenfrohen Gegenwart läßt uns die überlegen lächelnde Irene Wilton mit einer silberfeinen Tändelkunst in ihre Vergangenheit und ihre Zukunft schauen. Die Liebe höret nimmer auf: das ist der Wahlspruch dieses Daseins. In einem andern Sinn ist das auch Ella Rentheims Wahlspruch, und da die Lehmann Ella Rentheim ist, so wird aus der Tragikomödie unsers Egoismus die schmerzlichste Tragödie wahrer Liebe, die je erlebt ward. Vor elf Jahren war es eine Skizze. Ich sehe sie noch vor mir, die Lehmann in der üppigen Schönheit ihrer dreißig Jahre, durchaus nicht sicher, daß ihr von irgendwem ein Liebesleben getötet worden sei, beklommen fremde Worte stammelnd und in jeder Hinsicht weniger Erfüllung als Verheißung. Jetzt erinnert an diese Zeit nur eine Stelle: sie ruft die Bibel an in einem Augenblick, wo sich ursprüngliche Naturen auf ihr Gefühl und auf den eigenen Ausdruck des Gefühls verlassen. Hier spricht sogar die Lehmann Text der Rolle, und es ist Ibsens Schuld. Aber sonst ist alles eine einzige Herrlichkeit, flutend, strahlend, in seiner unfaßbaren Schlichtheit von mystischer Genialität und markerschütternd. Der Inhalt der vier Akte ist ihr grauenvoll erhabenes Schicksal, nichts weiter. Wenn sie, bebend vor Leidenschaft, Abrechnung hält; wenn sie sich beinah trocken, um nicht übermannt zu werden, einsam nennt; wenn sie den Kampf um Erhard nur mit Blicken und mit den Zuckungen des schmerzzerkrampften Munds verfolgt; wenn sie mit erstickter Stimme von ihrem Jungen Abschied nimmt; wenn sie John Gabriel in ihren Armen sterben sieht: dann hat die Menschendarstellungskunst den höchsten Gipfel erreicht, der ihr zu erreichen beschieden ist.

Hebbel / von Julius Bab

Voll Staub und Schweiß und Blut fall ab, Gewand.
Nun steh ich auf der Klippe höchstem Rand.

Brich Wandereschе, beug dich stolzes Knie —
dort rollt die Herrlichkeit der Welten — sieh!

Sieh, wie sichs naht, unendlich gleich bewegt,
und Well' auf Welle dir zu Füßen legt.

Fort Stab und Mantel, stolzes Knie, zerbrich:
Wir sind allein — nur Gott — nur Gott und Ich.

Norwegische Theaterkunst / von R. Mens

Bis zum Jahre 1820 hatte Norwegen überhaupt kein ständiges Theater. In Christiania spielten die Angehörigen des besser situierten Bürgerstandes, euphemistisch auch Aristokratie genannt, sich selbst Komödie vor: Dilettantenkomoedie. Von 1820 bis 1850 beherrschten dänische Schauspieler und dänische und andre ausländische Stücke die norwegische Bühne. So weit in dem armen, entlegenen Bauernland von einem gesellschaftlichen Leben gesprochen werden konnte, stand es damals unter dem kulturellen Einfluß des weit günstiger gestellten Dänemark. Aber gegen Ende der ersten Hälfte des Jahrhunderts begannen in Norwegen Literatur, Musik und bildende Künste eine nationale Wiedergeburt zu feiern, was auch auf das norwegische Theater nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. Unter der Leitung des berühmten Violinvirtuosen Ole Bull wurde im Jahre 1850 Norwegens erste nationale Szene in Bergen eröffnet. Hier waren auch Henrik Ibsen und Björnstjerne Björnson als Regisseure und Dramaturgen tätig. Von 1856 stellte sich Björnstjerne Björnson an die Spitze der nationalen Opposition, der es erst im Jahre 1863 gelang, die norwegische Periode des Christiania-Theaters endgültig durchzusetzen. Von 1865 bis 1867 war der Dichter der Direktor und Regisseur des Theaters. Bald vertrieb ihn jedoch politischer Parteifanatismus von seinem Posten, und so sehr man auch später von verschiedenen Seiten seine Wiedereinsetzung wünschte und befürwortete, wurden radikale und konservative Parteien doch nur einig in dem Kompromiß, dem neutralen Sohne des Dichters die Theaterleitung zu übertragen.

Im Jahre 1885 begann dann Björn Björnsons Direktionsperiode, die sich fast bis auf den heutigen Tag gehalten hat. Der neue Direktor erwarb sich um das norwegische Theater alle die Verdienste, die sich ein Mann erwerben kann, der kein Künstler ist, das heißt: ein Mann, der Intelligenz und Temperament, nur keine szenische Phantasie und kein szenisches Stilgefühl hat. Er hat jedoch keineswegs wenig ausgerichtet — kraft des berühmten Namens seines Vaters, seines unermüdlichen Fleißes, seiner eisernen Energie, seiner Draufgängerbrutalität, seines skrupellosen Selbstbewußtseins und seiner agitatorischen Ueberrumpelungsfähigkeit. Nachdem er eine deutsche Theaterschule besucht, an verschiedenen deutschen Bühnen, auch bei den ‚Meiningern', kleine Rollen gespielt hatte, trat er seine nordische Theaterlaufbahn an. Mit Shakespeares Richard dem Dritten debutierte er als Schauspieler und Regisseur in Christiania. Nach den mir vorliegenden Berichten gewann er einen halben Sieg als Schauspieler und einen ganzen als Regisseur. Der Sieg war gewiß nicht allzu schwer, da der berühmte Vatersname des Debütanten dem naiven und durchaus nicht verwöhnten Publikum Christianias imponierte und die Presse großes Wohlwollen zu zeigen begann. Die zwei, drei Theaterkritiker, die kein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegten, stellten gerade zu der Zeit ihre kritische Tätigkeit ein. Und die

andern Vertreter der Presse wußte der junge Björnson derartig zu bearbeiten, daß man das Christiania-Theater nur noch mit Glacéhandschuhen anfaßte. Nachdem der neue Herr die Presse zur Raison gebracht, machte er sich an die Schauspieler, die, wie fast alle Norweger, an keine rechte Disziplin gewöhnt, bald dem durchdringenden Kommandoton des neuen Chefs gehorchen lernten und durch die Dressur der beträchtlich vermehrten Proben eine viel größere äußere Sicherheit des Auftretens an den Tag legten.

Das Theatergebäude war ein alter Kasten mit Platz für nur neunhundert Zuschauer. Seit 1877 hatte man einen der modernen Zeit würdigen Neubau geplant. Das vorläufig aufgebrachte Kapital reichte nicht aus, und der Staat wollte nicht den geeigneten Baugrund bewilligen. Die neue Aera, die Björn Björnson heraufgeführt, wußte er als zäher Theaterpolitiker auszubeuten, indem er das norwegische Parlament auf seine Seite brachte, die Bewilligung des Bauplatzes erzwang und mit Hilfe des Nansenfonds die fehlenden Baugelder auftrieb. Im September 1899 war das norwegische ‚Nationaltheater' in Christiania fertig und hatte seinem Begründer und künftigen Direktor Björn Björnson einen dauernden Platz in der Theatergeschichte gesichert. Es galt jetzt nur, dem neuen Hause die bisher fehlende Theaterkunst zu beschaffen, dadurch den unsichern, ja zum Teil unkultivierten Geschmack des Publikums günstig zu beeinflussen und sich so ein wirkliches Theaterpublikum zu sichern. Dieser Mission hat sich Björn Björnson nicht gewachsen gezeigt.

Das in modern italienischer Renaissance angelegte Theatergebäude mit dem in gemäßigtem Rokoko weiß-rot gehaltenen Zuschauerraum wirkt an sich sehr behaglich, aber im Verhältnis zu der Aermlichkeit der aller künstlerischen Ausschmückung baren Stadt etwas prunkvoll. Auch was auf der Bühne geleistet wird, steht nicht recht in Einklang mit dem norwegischen Volkscharakter und dem Wesen des Christianensers. Das Theater mit seinen Sensationen dort, wo die Flut des europäischen Lebens an Hast und Intensität und Veränderlichkeit sehr abnimmt; das Theater mit seinem Luxus und seiner poetisch-festlichen Steigerung des von allen Zusätzen des Zufalls und des rein praktischen Nutzens abgesonderten Lebenstriebes dort, wo Ueppigkeit und Mannigfaltigkeit nur ein schöner Traum sind und den Musen der Kunst und Wissenschaft trotz bestem Willen nicht Schlösser, sondern nur Hütten — so weit der Platz reicht — offen stehen; das Theater mit seiner rhythmisch geordneten und symbolischen Scheinwelt gegenüber einer Wirklichkeit, wo Spannung von Geist und Gemüt durch Ski- und Schlittensport ausgelöst wird, wo der Sommer kurz ist und wo Nebel, Kälte, Finsternis mit Licht und Wärme erbittert ringen und eigentümliche und heftige Natureindrücke die Empfänglichkeit der Menschenseele verbrauchen; das Theater als Massenkunst und Massenbeeinflussung dort, wo enge Täler, einsame Weiher, steil aufragende Fjelde und weite Einöden den Menschensinn in sich selbst hineintreiben und ihn in Träume einspinnen; das Theater, das alles Persönliche spielend entblößt, dort, wo das Individuum immer

wieder und wieder auf die ernste Sammlung seines Selbst und auf dessen hart sich zusammenschließende Kräfte als einzigen Lebensgrund und Lebenswert zurückgewiesen wird — ein solches Theater hat einen schweren Stand. Norwegens rauhes, schwerfälliges, ernstes See-, Gebirgs- und Bauernvolk neigt teilweise zum sinnenfeindlichen Pietismus, und seine rein geistigen Interessen erschöpfen sich fast in sozialpolitischen und nationalökonomischen Fragen. So sehr auch die phantastische Grundstimmung der Landschaft und des konfliktgeschwängerten Volkscharakters mit seinen Mischungen von zäher Energie und impulsiven Ausbrüchen, seiner Nüchternheit und Mystik dem Entstehen der dramatischen Dichtung günstig war, so ungünstig sind die Existenzbedingungen für norwegische Schauspielkunst. Und ein jedes Theater steht und fällt mit seiner Schauspielkunst!

In einem Lande, wo sich, wie in Norwegen, das Germanentum so rein erhalten hat, sträubt sich eigentlich auch das Naturell gegen alle Schauspielerei. Der nordische Germane hat eine Seele, wo über Eis und Feuer große Gewaltsamkeiten gebunden sind, und die, einmal wirklich entfesselt, in ein heidnisches Berserkertum, in rohe, barbarische, unschöne Formen ausartet oder sich auch grotesk-konturenlos in eine sich überschlagende Sehnsucht und in eine mystisch verschwimmende Nebelferne verliert. Daher eignet der Seele des Nordländers nicht nur eine angeborene Scheu, sondern auch ein konventioneller Widerwille gegen alle restlose Hingabe, und dadurch wird er unbeholfen im Ausdruck elementarer Affekte, die er auf der Bühne am liebsten hinter schwulstiger Deklamation oder farbloser Nüchternheit verbirgt. Im Gegensatz zu Völkern unter mildern Himmelsstrichen war der Nordländer von je auf die äußerste Anspannung seiner Persönlichkeit angewiesen. Es hat sich infolgedessen ein sehr steiles Persönlichkeitsbewußtsein, ein eigensinniger Hang individueller Selbstbehauptung bei ihm ausgebildet. Die Erfüllung der tyrannischen Forderung alles Theaterspiels, die Seele vorbehaltlos zu entschleiern und mit dem eigenen Selbst zu spielen, muß der Nordländer — offen oder geheim, bewußt oder widerstrebend — als Prostitution, als Zwang, als Unnatur empfinden. Und Unnatur macht unfrei. In diesem Zustand schleppt er sich mit einem Ballast ‚wilder' Reflexion, die der künstlerischen Bildlichmachung zu spotten scheint. Liefert er sich aber einmal der Kraft seiner Innerlichkeit, nämlich seinen Visionen und seiner Leidenschaft aus, dann verletzt er alle Gebote eines künstlerischen Formsinns, sein Werk sprengt alle Form und leidet unter verhängnisvollen Kompositionsfehlern. Kein Wunder, daß das Bemühen nordischer Schauspieler selten zu anderm gelangt, als zu einer verwischten Skizze, einem Zerrbild der Menschendarstellung, zu einer schweißtriefenden Exaltation, einem angestrengten, ohnmächtigen Ringen, das undeutlich zu scheinen, was sie kaum deutlich zu sein wagen. (Fortsetzung folgt)

Die Witwe / von Alfred Polgar

Trauer, Bitterkeit und ein wenig zornige Neugier im Herzen, so erwarten die beiden Alten ihre Schwiegertochter. Sie sahen die Dame nie zuvor. Daß der Sohn jene heimführte, geschah wider den elterlichen Willen. Das junge Paar lebte fern von den Alten; die waren böse, unversöhnlich, fühlten sich durch die fremde Frau um des Sohnes Neigung betrogen. Da starb er, und der letzte Wunsch des Sterbenden bat, die Witwe möge im Vaterhaus Zuflucht finden, ihre töchterliche Liebe den Eltern zum Trost für den Verlust des einzigen Kindes schenken und selbst in der elterlichen Zärtlichkeit Trost erlangen. Nun ist sie da; man empfängt sie eisig, wie eine völlig Fremde. Man wirft ihr den verschwiegenen Haß langer Jahre ins Gesicht, gekränkte Elternliebe und Elterneitelkeit strömen in harten, verletzenden Worten über. Die Mutter besonders ist es, deren starren Groll keine mildere Regung lockern will; wie die Räuberin ihres Sohnes behandelt sie Maddalena. Während ihr mütterliches Herz verdurstete in Sehnsucht, schwelgte jene in des Sohnes Liebe. Maddalena war sein Glück, sein Leben, alles. Maddalena durfte ihn betreuen, Maddalena an seinem Sterbelager sitzen, Maddalena dem Toten die Augen zudrücken. Die Mutter? Sie war verdrängt, ausgeschaltet, auf den zweiten Platz verwiesen. Auch der Vater hat ähnliche Anklagen gegen die Schwiegertochter im Herzen. Und auf der Zunge. Aber welch ein liebreizendes Geschöpf ist Maddalena! Wie zart und jung und einsam und tapfer und treu und stolz. Mit welcher Wärme nimmt sie ein Recht auf Freundschaft in diesem Haus in Anspruch. Wie innig hell leuchtet das Andenken an den geliebten Toten aus ihren hübschen Augen, wie fröstelt ihr armes Herz in der kalten Luft, die um diese feindseligen Menschen streicht. Und schließlich: auf ihrem jungen Antlitz blinkt doch ein Abglanz der großen Liebe, die es in des Sohnes Herzen entflammt hat, und schließlich ist der Alte kein Barbar, und schließlich liegt ihr süßes Mädchengesicht schluchzend an seiner Brust, und er streichelt ihre Haare und sagt: ‚Mein Töchterchen!‘

Mit einem kräftigen Ruck führt der zweite Akt die Komödie aus dem Sentimentalen ins Muntere. Einige Zeit später. Maddalenas sonniges Lächeln hat allen traurigen Nebel des Heims zerfließen gemacht. Ueberall Helligkeit und Blumen und allerlei Zaubereien der Jugend. Die alten Freunde des Hauses haben sich eine Art psychischen Rausches an dem Lebenselixier angetrunken, das mit Maddalena ins Haus gekommen. Sie trippeln um sie und girren und sind närrisch und verliebt, und ihre Augen haften gebannt an dieser lichten Persönlichkeit und blinzeln ganz komisch-verträumt. Alle Gewohnheiten der kleinen Gesellschaft kommen aus dem Scharnier, unwichtig wird, was bisher wichtig war, nebensächlich und lächerlich gering, was bisher Daseinsinhalt gewesen. Und der Vater gar, er zerschmilzt in Zärtlichkeiten vor der strahlenden Jugend Maddalenas. Nur

die Mutter bleibt in ihrer Trauer, Härte und Unversöhnlichkeit. Da ist auch eine alte, neidische, bigotte Klatschbase, die's bald heraus hat, daß zwischen Maddalena und dem hübschen Piero etwas im Zuge. Dies Wissen speit sie aus, wie sie von der Feindin gereizt wird. Es fällt als jäher Wasserstrahl in die allgemeine drollige Entbranntheit. Die alten Herren zischen auf in eifersüchtigem Schmerz, am lautesten, rückhaltlosesten der Vater. Er war zutiefst in den Zauber verstrickt, fast so tief, wie es der Sohn einst war. Nun, da ihm einer die geliebte Schwiegertochter nehmen will, spürt er beinahe den gleichen Kummer wie einst, da ihm die Schwiegertochter den geliebten Sohn nahm. Seine Pein schleudert schlimme, verzerrte, liebkosend-anklägerische Worte gegen Maddalena. Da sagt sie ihm ihre Wahrheit. Ins Leben, in ein neues Glück wolle sie, sein greiser Egoismus aber leide dies nicht, trachte, sie mit feierlichen Worten, mit allerlei ‚Pflicht' und ‚Würde' und ‚Treue' zu halten, nur um weiter das alte Herz an ihrem Frohsinn, ihrer lachenden, spendenden Jugend zu wärmen... Da läßt er sie mit Piero ziehen.

Dritter Akt. Abschiedsstunde. Die alten Herren sind schrecklich traurig. Sie schämen sich voreinander ihrer lächerlichen Verliebtheit, aber sie spüren es in gar zu heftig stechenden Schmerzen, daß ihr schöner sommerlicher Traum nun ausgeträumt ist, daß es kühl und dunkel werden soll. Maddalena geht. Zum ersten Mal findet da die Mutter Worte der Freundschaft; der Abschiedskuß, den sie der Scheidenden gibt, ist auch die erste Zärtlichkeit, die Maddalena von ihr empfängt. Denn jetzt hat die Mutter den Sohn, des Sohnes Andenken, wieder für sich allein. Und nur aus diesem sehnsüchtigen Wunsch quoll alle Feindschaft gegen Maddalena, aus Eifersucht auf den Sohn, nicht auf den Vater, wie der verzappelte Alte in seiner Schmerzbetäubung ihr vorwirft. Die Räuberin hat den Raub herausgegeben. Die Witwe hat das Leben wieder in seine lockenden Arme genommen, der Vater ist blind und verwirrt, ganz eingesponnen in den süßen, romantischen Schmerz seiner greisenhaften Liebe und Entsagung — der Platz am Grabe des Sohnes ist wieder frei. Und mit wehmütigem Triumph nimmt ihn die Mutter nun für immer in Besitz.

Von dieser feinen, stillen und innigen Komödie des Italieners Renato Simoni geben keine großen Erschütterungen aus. Aber ihre leise, zarte Art hat etwas Musikalisch-Bestrickendes, dem man sich gerne gefangen gibt. Ich möchte sagen: mit Frauenhänden spinnt diese Komödie den seidendünnen Faden ihres Geschehens ab. Die Komödie ist im (venezianischen) Dialekt geschrieben; wohl damit ihr durch solche Aufrauhung der Sprache jeder speckige Bedeutungs-Glanz genommen werde. Sie ist nie rührselig, nie butterweich, hat nie tränenrote Augen, verlispelt sich nicht lyrisch und verbrüllt sich nicht pathetisch. Es ist zu viel Anmut in ihrem seelischen Gebärdenspiel, als daß es je zu einem männlich-energischen Griff ans Herz des Zuschauers kommen könnte; aber es ist wiederum zu viel Ernst und Stärke in ihrem Gebahren, zu viel Nachdenklichkeit in ihrer leichtgefügten Rede, als daß es beim Eindruck

eines scherzhaft-wehmütigen Getändels bleiben könnte. Sozusagen: ein Lustspiel in tiefem Schatten. Schatten von mancherlei: Das Leben behält sein grausam-erhabenes Recht, der Tod ist auf den schmalen Anteil mütterlicher Liebe verwiesen . . . Zwischen Mutter und Schwiegertochter ist Eifersucht entbrannt, und man ahnt die mysteriöse Ur-Identität von mütterlicher und fraulicher Liebe. Aus einer geheimnisvollen tiefen Wurzel erblühen beide . . . Leicht und billig und groß sind die Siege, die der Liebreiz eines jungen Weibes feiert. Sein animalischer Feuerzauber macht die Würde und Gelassenheit eines Siebzigjährigen hinschmelzen, wie er die Leidenschaft des Zwanzigjährigen auflodern ließ. Die reduziertesten Männlichkeiten geraten in Unruhe, die Invaliden noch räuspern sich kriegerisch, schicken sich an, ihre festesten Friedenspositionen zu verlassen, wenn der Schall der sexuellen Werbetrommel ihr Ohr trifft . . . Ehegemeinschaft, Alters-Solidität, Interessengleichheit, Freundschaft: es sind mechanische Verbindungen. Wenn der rechte Blitz dazwischen zuckt, spaltet und ordnet sich alles nach höherm chemischen Zwang. Und nur die fixe Idee der Mutter, dieses starrste Lebendige, dauert beharrlich, während ringsum alles, Vaterschaft, Gattenschaft, Freundschaft, Würde, Ich-Erkenntnis, geschlechtlich alteriert, sich ohne Kraft des Widerstandes in skurrilem Wirbel aus dem Gleichgewicht dreht . . . Aber diese großen Kulissen sind durchaus nicht wichtigtuerisch hingepflanzt. Keineswegs ist die geistige Landschaft dieses Stückes schroff und abgrundreich und von ewigem Schnee ewiger Probleme durchkältet. Die spiegeln sich nur ein wenig in dem bescheidenen Drama, das im Tale hinzieht, zwischen, nicht auf den Bergen; wie ein Bächlein hoher Herkunft, sanft und aufgeregt, langsam manchmal und manchmal eilig und laut und durchsichtig bis auf den Grund.

In der ‚Witwe' sind eigentlich nicht Menschen die Helden. Helden sind: ein paar elementare Triebe und Kräfte, im kleinen Kreise wirksam; die Menschen sind nur als Material fürs Spiel dieser Kräfte zwischen sie gestellt. Und wie die menschlichen Standpunkte von jenen gelockert werden, das macht den Scherz der Komödie, und wie sie merkwürdig stabilisiert werden, das ist der Ernst des Spiels. Seine Figuren sind ziemlich typisch, wenig individualisiert, ziemlich flach, wenig plastisch. Nicht wie Menschen mit Empfindungen, sondern wie Empfindungen mit Menschen hantieren: das wird dargestellt. Und das, dieses Objekt-Sein der Menschen, macht auch so viel stille Komik in der Komödie mitschwingen. Der Fall der alten Herren in die Verliebtheit und später ihr schmerzlicher Sturz in die Entsagung — so weh er den Stürzenden und dem mitleidigen Zuschauer tun mag — er wirkt doch ein wenig heiter durch die ungewohnten Verrenkungen und die ohnmächtigen Halte-Griffe der Stolpernden. Ich sagte, die Komödie hat musikalischen Reiz. Der stammt aus ihrer ein wenig typischen Art (fürs Drama natürlich eine arge Schwäche), stammt daher, daß eigentlich ein paar Abstrakta die Helden sind, und strömt vor allem aus ihrem kunstvollen, leicht und locker gefügten Bau, der bei aller gesetzmäßigen Entwicklung die

anmutige Nachlässigkeit einer Improvisation hat. Man möchte nicht von einer Komödie ‚in drei Akten‘, sondern ‚in drei Sätzen‘ sprechen. Allegro ma non troppo, Scherzo, Presto. Und zum Schluß ein kurzer Abgesang von fast religiöser Ruhe und Friedlichkeit.

Die wiener ‚Freie Volksbühne‘ hat unter Jarnos Regie mit dieser ‚Witwe‘ eine sehr feine Vorstellung herausgebracht. Fräulein Meta Bünger, eine sehr begabte Darstellerin aller Sorten schweigsamer Innerlichkeit, spielte in ihrer warmen, echten, stillen Art die Mutter. Manchmal hatte sie gezogene Ibsen-Töne, die nicht nötig waren. Fräulein Lilli Marberg war die Witwe. Ganz vortrefflich in den dunklern Regionen des ersten und dritten Aktes. Unpathetisch und doch ergriffen und ergreifend. Sehr schön machte sie das: wie die spiegelnde Fläche ihrer Jugend und Lebensfreude von Wölkchen des Grams und des Mitleids überschattet, ja manchmal ganz verdunkelt wird und doch immer wieder, bei der kleinsten Möglichkeit, strahlend durchblitzt. Aber gerade die reine, klare Fröhlichkeit im zweiten Akt — wo man die durchsonnende Wirkung dieser jungen Frau recht spüren soll — die gelang ihr nicht. Es ist seltsam (und läßt tief in die dunkeln Brunnen schauspielerischer Kunst blicken), daß Fräulein Marberg ziemlich unecht wirkt, wo sie sich ganz echt gibt, und bezwingt, wo sie ‚spielt‘. Vortrefflich, in einer kleinen Rolle, Herr Straßni. Ein Schauspieler des Jarno-Ensembles, der nur in kleinen, aber meist sehr heiklen Rollen sein Glück versucht, ein Virtuose des leisen delikaten Witzes, der die Dinge immer nur mit Fingerspitzen, mit so behenden wie vorsichtigen Fingerspitzen, anfaßt. Den Vater spielte Herr Maran. Sehr wirksam, sehr innig in einzelnen Momenten, mit ruhigen Gefühlstönen, die eine starke Resonanz der Tiefe hatten. Aber dennoch! Selbst wenn man alle Fehlerquellen des Zuhörers ins Kalkül zieht, bedenkt, wie schwer jede Geste und jeder Blick dieses Künstlers mit komischer Tradition belastet, wie dicht der Schleier von Lachen zwischen ihm und uns ist, dennoch — es ist in Marans Art ein unverdeckbar, unversteckbar, wie soll mans sagen: Zwinkerndes. Es will sich immer, elementar, ein lächerlicher Nebensinn der Worte vordrängen, es ist ein stetes Aufklappen der Sätze und ein jähes Herausspringen harlekinischen Inhalts. Das ist stärker als er. Sein Ernst scheint doch meistens nur dünne Deckfarbe, durch die sich die unverwüstliche komische Grundierung leicht und radikal durchfrißt.

Circe und ihre Schweine / von Franz Blei und Max Brod

Eine klassische Legende mit Musik

Die Autoren dieser mythischen Deutung (mit Musik) legen bei einer Aufführung Wert darauf, daß keineswegs sogenannte griechische Kostüme verwandt werden. Geschmackvolle Krinolinen sind weit hübscher und stehen den

Damen besser als diese gewissen weißen Laken, die immer für griechisch herhalten müssen und an denen die weniger guten Schauspieler immer so melken. Der Darsteller des Odysseus wird in den Albums von Beardsley am besten sein Kostüm finden. Bart irgendwelcher Façon sei ihm nicht empfohlen. Aber zwei metallene, glänzende Beinschienen unbedingt! Und kein fleischfarbenes Trikot, und wäre es auch aus Seide! Schöne Beine zu zeigen, weiß der findige Schauspieler feinere Mittel. Wenn die beiden Damen zu dem Couplet der Circe nicht wirklich hübsch tanzen können, sollen sie es lieber sein lassen und sonst was Nettes machen, damit sie nicht blos so dastehen und lächeln. Eine richtige dicke Stimme braucht die Circe im Couplet nicht zu entfalten, denn es ist keine Opernarie. Alles muß unzweideutig gespielt werden, in einem Ton und nicht witzig, sondern selbstverständlich von oben herunter.

Personen:

Circe — Odysseus — Aglaia — Chrysis

Eine Terrasse in der Nähe des Strandes. Irgendwo im Hintergrund ist ein Stück eines beträchtlichen Schweinekobens sichtbar

Erste Szene

Aglaia (läuft aus dem Hintergrund über die Bühne, verfolgt von Chrysis, die sie einholt und von rückwärts umarmt)

Chrysis: Küsse mich, Aglaia!

Aglaia: Ach, laß, du langweilst mich.

Chrysis: So stehl ich mir den Kuß! (Küßt sie)

Aglaia (befreit sich): Wie du einen anpackst, Chrysis ... es ist doch schrecklich unpassend, kommt mir vor. Tante Circe würde sicher darüber sehr zanken.

Chrysis: Ja, wenn eine von uns ein Mann wäre, aber so kann doch gar nichts Böses dabei sein, unter uns Mädchen.

Aglaia: So?

Chrysis: Wir spielen doch nur, nicht? ... Ah, deine Haut ist so zart und weiß wie Birkenrinde. Und deine Haare ... Honig. Ich will sie schmecken (küßt die Haare) ... Sei meine Freundin, Aglaia. Kannst du dir vorstellen, daß es Mädchen gibt, die sich von einem Mann lieben lassen?

Aglaia (seufzt): Das ist es ja gerade, daß ich mir das nicht vorstellen kann!

(Die Schweine quieken. Die Mädchen erschrecken)

Aglaia: Was war das?

Chrysis: Unsre Schweinchen.

Aglaia: Aber es klingt anders als sonst .. voller, stärker ...

Chrisis: Wahrscheinlich hat Circe wieder etwas abgefangen. Einen versprengten Franzosen, der aus Marokko davon gerannt ist, oder einen gestrandeten Journalisten, der hin wollte —

Aglaia (wütend): Und hat ihn natürlich sofort in ein Schwein verwandelt!

Chrysis: . . . und zu den übrigen in den Koben gesteckt.

Aglaia: Wie schade!

Chrysis: Schade, sagst du! Ich finde es sehr schick.

Aglaia: Diese blöde Schweinerei! Ich möchte wirklich wissen, was sie mit dieser dummen Verwandlerei bezweckt. Kaum hat man von einem Mann die Nasenspitze recht gesehen, bums, ist es schon ein Schweinsrüssel. Was hat das für einen Witz, ich bitte dich!

Chrysis: Da kannst du sie gerade selber danach fragen.

Zweite Szene

Circe (tritt auf): Guten Morgen.

Die beiden: Guten Morgen, Herrin.

Circe: Na, wie gehts? Habt ihr schon gemüllert?

Die beiden: Ja, Herrin.

Circe: Gymnastik ist die einzig verläßliche Abhärtung gegen die bösen Triebe . . . Wart ihr schon im Sonnenbad?

Die beiden: Ja, Herrin.

Circe: Mein guter Papa Helios. Zum Sonnenbad langt er gerade noch. Wenn man sein hohes Alter bedenkt, ist er eigentlich noch recht warm. Was habt ihr sonst gemacht?

Chrysis: Ich habe Ansichtskarten an einige befreundete Nereïden geschrieben.

Circe: Und du?

Aglaia: Ich, ich habe so gedacht . . .

Circe: Das hab ich dir verboten. In deinem Alter denkt man nicht so. Die bösen Triebe —

Aglaia: Ach, Herrin, was ist denn das eigentlich, die bösen Triebe, von denen du immer sprichst?

Chrysis: Ja, bitte, erklär uns das doch einmal!

Circe: Die bösen Triebe, das ist . . . das sind Wallungen, ja, Wallungen, versteht ihr? — angenehme, nein, ich will sagen unangenehme — das sind die bösen Triebe.

Aglaia: Ach so . . .

Chrysis: Ach so . . .

Circe: Ja. Und dann: man muß es erlebt haben, leider! Und ich hoffe, ihr habt es noch nicht erlebt. Mühe gebe ich mir genug, euch zu unschuldigen Mädchen zu erziehen. Turnen, Handarbeiten und deutsche Bücher, wie Jörn Uhl, Hilligenlei, Peter Camenzind — das hat niederschlagende Wirkung. Dann hab ich euch heute die ‚Woche' abonniert.

Chrysis (zu Aglaia): Ja, wir lesen die Bücher immer miteinander. Im Bett.

Aglaia (leise): Ja — und du löschst immer gleich die Kerze aus.

Circe (fortfahrend): Und dann haben wir auf unsrer Insel Biaia, schön wie ihr Name, das gesündeste Klima . . . Wir sind glücklich. Kein

Mann darf unsre Ruhe stören. Und nähert sich einmal ein Frevler dem Strande — (Die Schweine quieken)

Aglaia (fährt zusammen, freudig): Ah!

Circe: Was hast du denn?

Aglaia: Ach, hast du nicht gehört? Das Grunzen klang so männlich!

(Chrysis zwickt Aglaia eifersüchtig, Aglaia quietscht auf, die Schweine grunzen antwortend, Aglaia bemerkt das und quietscht noch einmal, die Schweine grunzen noch einmal, es ist wie ein Echospiel)

Circe: Ruhe! Das klingt ja beinahe wie ein Gespräch!

Aglaia: Wen hast du denn heute wieder verschweinigelt, schöne Herrin?

Circe (beiseite): Was für feine Ohren die kleine Aglaia hat! Ein aufgewecktes Mädchen. Ich sehe, das Schwerste der Erziehung tritt an mich heran: die Aufklärung. (Laut) Merk dir, Aglaia: ich verwandle niemanden! Ich schaue nur jeden Mann an, und — er wird, was er ist: ein Schwein. Bisher ist noch jeder ein Schwein geworden.

Chrysis: Und heute?

Circe: Zwei griechische Schiffsleute schwammen ans Land. Sie gaben sich für Gefährten des Odysseus aus. Ich saß gerade am Ufer und wollte baden. Ich zog mir die Strümpfe aus, und im Augenblick krochen zwei Schweine um mich herum und schnupperten mit ihren Rüsselchen an meinen Beinen. Ich hatte kein Wort gesagt: daß ich die Strümpfe auszog, genügte. Ich brauchte sie nur hierher zu treiben und in den Koben zu den übrigen zu sperren. — O Götter, es ist immer dasselbe!

Aglaia: Dann würde eben ich an deiner Stelle es einmal anders versuchen.

Circe: Anders? Anders? Die Männer sind Tiere, ich habe es — erfahren, ich habe die schlimmsten Erfahrungen.

Aglaia: Also wenigstens doch Erfahrungen!

Circe: Weck ich damit den Neid? O Götter! So zeugt Böses ewig euer böses Tun und wachsen Giftpilze in den Spuren eures leichten Schrittes. Also laßt euch erzählen; einmal muß es ja doch geschehen. Mein guter Papa Helios ist ein braver alter Herr, nur ein bißchen schwachsinnig, was bei der Hitze kein Wunder. Also da besucht ihn eines Tages ein reicher Greis, Josiah Pennyscratscher aus Chicago. Er macht meinem Vater die ebenso dezidierte wie höfliche Mitteilung, daß es mit der Herrlichkeit seiner Sonne zu Ende sei. Er selbst, Josiah Pennyscratscher, sei an der Arbeit, ein riesiges Konkurrenzunternehmen gegen die Mythologie zu gründen, einen ungeheuern Elektrizitätstrust, der Wärme und Licht allen P. T. Interessenten in viel feinern Qualitäten billiger und weniger launisch zur Verfügung stellt, direkt ins Haus. Nur eines könne ihn davon abbringen: des Sonnengottes reizendes Töchterlein. Ich war damals wirklich reizend. Es war gerade mein fünfzehnter Geburtstag . . .

Chrysis: Die Kriminalitätsgrenze . . .

Circe: Ja, mit den Behörden verstehen sich die Trusts. Und mein

Mann war sehr schlau und sehr reich. Sonst aber nichts. (Sie macht erregt ein paar Schritte) Sonst aber rein gar nichts. — — Was tut ein Gott? Besonders wenn er alt ist? Er fällt hinein, und der kleine, runzlige Josiah entführt mich. In seiner Villa zu Vöslau — aber ich bin zu erregt. Und da muß ich immer singen. Außerdem wünscht es der Komponist. Also, bitte, los. (Sie gibt dem Orchester ein Zeichen)

Dritte Szene

Couplet der Circe

Aglaia und Circe begleiten das Couplet mit entsprechenden rhythmischen Bewegungen, nicht eigentlich Tanzen, sondern Schreiten

Circe: In seiner Villa zu Vöslau
— Ich weiß die Stunde noch genau —
Neun Uhr
Abends
Kamen wir an.
Es stürzte gleich ein Dienerchor
Devot und hastig an das Tor.
Führt mich
Schnell
Ins Zimmer sodann.
Dort wartet schon die Kammerzofe
Und Dienerinnen, eine Schar.
Viel schöner als an Vaters Hofe
Fand ich dies süße Boudoir.
Man hilft mir eilig mich entkleiden,
Man onduliert mein goldnes Haar,
Man reicht mir Chipre, Nagelpasta,
Reispuder und Geschmeide dar . . .
Doch als ich nach den Kleidern fragte,
Da bringt man mir nichts als ein — Netz,
Maschig wie eine Hängematte,
Dazu noch einen Türkenfez.

Refrain: Und dann . . .
Aglaia: Und dann . . .
Chrysis: Und dann . . .
Circe: Das geht die Mädchen gar nichts an.
Ihr seid mir viel zu wißbegierig.
Ach, das Erziehn ist wirklich schwierig.
(Sie tanzen etwas zu dritt)
Circe: Was hilft mein Sträuben und mein Schrein!
Man hüllt mich in das Netzwerk ein,
Drängt mich,
Schiebt mich

In einen Saal.
Dort wartet schon ganz fieberisch
An einem reichgedeckten Tisch,
Mühsam
Atmend,
Mein Herr Gemahl.
Ich glaube, seine Blicke schlingen
Ein Stück von mir in seinen Bauch.
Er tastet wild nach meinen Ringen,
Und nach den weichen Fingern auch.
Ich ließ die Trüffeln mir behagen
Und schlürfte den Château Lafitte.
Und nur ein Aechzen mir zur Seite
Verriet mir, wie der Alte litt.
Dann küßt er mich auf Mund und Schulter,
Auf alle Stellen überhaupt,
Und drückt mich fester und massiert mich
— Ich hätte so was nie geglaubt.

Refrain: Und dann

Aglaia: Und dann?

Chrysis: Und dann?

Circe: Das geht die Mädchen gar nichts an.
Ihr seid mir viel zu wißbegierig.
Ach, das Erziehn ist wirklich schwierig.

(Tanz)

Circe: Dann stellt er mich wie ein Modell
Vor einen Teppich silberhell,
Arme,
Beine
Nach seinem Wunsch.
Er selbst sitzt da und sieht mir zu,
Recht wie ein alter Kakadu.
Rot und
Röter
Wird er wie Punsch.
Nun muß ich als Bacchantin tanzen.
Er schnappt nach Luft . . .

(Die Musik geht weiter. Circe schweigt)

Aglaia und Chrysis: Und dann . . .?

Circe (Prosa, gesprochen zur Musik): Dann ist er eben schon fertig — mein Gesang. Doch (gesungen):
Das geht die Mädchen gar nichts an.
Ihr seid mir viel zu wißbegierig.
Ach, das Erziehn ist wirklich schwierig.

(Tanz)

Odysseus ist während des Tanzes von rückwärts gekommen und applaudiert hastig. Die Mädchen laufen erschreckt davon. Circe bleibt stehen und sieht ihn lange an. Pantomime. Nach langer Pause

Circe (leichthin): Sie sind ein Schwein.

Odysseus (hält ihren Blick aus)

Circe (langsam, wie eine Zauberformel): Sie — sind — ein — Schwein.

Odysseus: Sie irren, meine Gnädige . . .

Circe (wütend, weinerlich): Sie sind ein Schwein!

Odysseus (immer ruhig): Aber — Sie sind ja eine Circe!

Circe: Jawohl! Circe, der Perse und des Helios Tochter.

Odysseus: Sehr erfreut. Gestatten Sie, daß auch ich mich vorstelle, Ihnen und den verehrten Herrschaften im Theater. (Singt)

Ewig ein schweifender,
Immer ein streifender,
Nie verweilender,
Immer eilender
Gast des Lebens, such ich das Abenteuer.
Schlau und verschlagen, der Untreue Treuer
Zwing ich das Leben
In meiner Worte flackerndes Weben.

(Spricht) Verzeihen Sie, Gnädige, die Unhöflichkeit dieses Monologs. Aber man hat manchmal das Bedürfnis, sich seinen tiefern Sinn klar zu machen. Im übrigen heiße ich Odysseus und bin auf Ithaka König. Das Uebrige, vom trojanischen Pferd über die Calypso weg zu dem Kerl, dem ich mit dem Stein das Aug ausschlug, wissen Sie. Steht ja in allen Schulbüchern; wenn auch etwas arrangiert. Das ein oder andre erzähle ich Ihnen bei Gelegenheit richtig und mit allen Details. Und dann, was sind die alten Abenteuer, wenn ein neues sich auftut!

Circe: Aber, was sagt denn Ihre Frau zu einem solchen ewigen Herumreisen?

Odysseus: Penelope? Die gute Person! Sehen Sie, ich war inzwischen schon dreimal daheim, heimlich natürlich, unerkannt, und bin dreimal wieder heimlich und unerkannt fort. Meine gute Frau hat in der Zeit meiner Abwesenheit ein Gemüt entwickelt, ein Gemüt, sage ich Ihnen! — Denken Sie, Sie stickt egal Schlummerrollen für mich, unter Tränen — sticken und lächeln war immer ihre Passion — und, wissen Sie, so weit bin ich noch lange nicht. Es wird fabelhaft rührend werden, so in fünfzehn, zwanzig Jahren, wenn ich heimkomme, ausruhen, aber jetzt ist es von meiner Frau eine Mißkennung der Verhältnisse, wenn sie sich mit mir auf das Bürgerliche, Solide einrichten will.

Circe: Sie sind ein höchst sympathischer Mensch . . . und was wollen Sie hier auf Biaia?

Odysseus: Ihre Liebe natürlich, was denn sonst?

Circe: Ach, das kenn ich schon . . . Und dann lassen Sie mich Modell stehen und setzen sich in einen Fauteuil und sehen mir zu und bekommen einen Schlaganfall.

Odysseus: Arme Kleine, Sie müssen abscheuliche, höchst ekelhafte Dinge erlebt haben. Man war zu unanständig gegen Sie, oder zu anständig, oder: beides zugleich. Habe ich Recht?

Circe (bewundernd): Aber — woher wissen Sie denn das alles?

Odysseus: Nennt Homer mich nicht den listenreichen Odysseus? Kennen Sie vielleicht die Geschichte von dem französischen Marquis, der manchmal ausritt und in die Tür einsamer Häuser zu treten pflegte? Oft geschah es, daß er niemanden antraf als eine Frau, die allein war. Dann blieb der Marquis an der Türe stehen, beugte die Arme, so wie ich jetzt, und aus der Entfernung redete er solange auf die Frau ein, bis sie ganz außer sich geriet und rief: Prends moi! . . . Sehen Sie, dieser Marquis ist eine meiner spätern Inkarnationen.

Circe (aufgeregt): Das ist aber interessant. Sie sind wirklich ein sympathischer Mensch —!

Odysseus: Ah, Geschichten könnte ich Ihnen erzählen! . . . Sehen Sie, während der langen faden Belagerung von Troja, man lungert so herum, hie und da ein kleiner Spektakel vor den Mauern — aber im Grunde eben doch etwas sehr langweilig. Da habe ich, um mir die Zeit zu vertreiben, ein Lexikon geschrieben.

Circe: Ein Lexikon?

Odysseus: Aller Arten von Küssen, ja. Ferner eine Gymnastik für Liebende.

Circe: Ich schwärme für Gymnastik.

Odysseus: Nun also!

Circe: Bisher allerdings nur für Müllers System.

Odysseus: Das ist hier ‚mein System‘. Ich trage die Photographien immer bei mir. (Zeigt sie ihr)

Circe (die Bilder betrachtend): Sie sind aber sehr muskulös.

Odysseus (schlicht, mit Verbeugung): Ja, ich bin sehr muskulös.

Circe: Und dieser Oberschenkel.

Odysseus: Sie werden ihn ja sehen . . .

Circe: Ich? . . . Sie werden unverschämt. Ich werde Sie doch noch in ein Schwein verwandeln.

Odysseus: Wenn Sie könnten! Aber sehen Sie: ich bin eben keines. Der alte Aberglaube, daß es in der Liebe immer so zugehen muß! Ich, ich bin delikat. (Die Schweine quieken) Was hören meine Ohren! Die Stimmen meiner treuen Gefährten, Polites und Elpenor . . .

Circe: Ja, bei denen ist es mir heute früh noch geglückt.

Odysseus: Jetzt werden Sie sie aber schleunigst zurückverwandeln. Verehrteste!

Circe: Oho!

Odysseus (tritt näher, wild): Ich kann auch brutal werden, meine Liebe!

Circe (beiseite): Wie schön ihm das steht! (Laut) Nein, ich tus nicht!

Odysseus (faßt sie am Handgelenk, drückt immer stärker)

Circe: Nein — nein — nein — also lassen Sie schon los, ja . . . O, ich merke schon, Sie lassen einen nicht tanzen und setzen sich daneben in einen Fauteuil . . .

Odysseus: Nein — ich tanze mit! (Er faßt sie um die Taille)

Circe: Sie Schlimmer!

Odysseus (küßt sie in den Nacken): Circe, Circe. Ich muß jetzt nur acht geben, daß du dich selbst nicht unter meiner Hand verwandelst . . . mitsamt deiner Heroinentugend . . .

Circe: In was denn, mein Süßer?

Odysseus: In eine ganz gewöhnliche kleine Maus. (Er führt sie ins Haus, während er singt) Ach, das Erziehn, ach, das Erziehn ist wirklich schwierig!

Fünfte Szene

Aglaia und Chrysis kommen aus ihrem Versteck hervor

Chrysis: Bleib! Bleib!

Aglaia: Polites — Elpenor — hast du gehört? So, jetzt gehen wir auch zu den Schweinen. (Sie läuft auf den Schweinekoben zu, öffnet ihn. Musik wiederholt den Refrain mit Schweinequietschen)

(Vorhang)

Gerichtsverhandlung in Wien / von Peter Altenberg

Fräulein Str., eine arme Klavierlehrerin, kannte alle Schandtaten ihres Herrn Bruders. Aber sie schickte Geld und Geld, wenn er darum schrieb. Und Geld und wieder Geld. Immer galt es ihr, ein wertvolles Leben noch zu retten, das aber wertlos war. Und übrigens, wer könnte das entscheiden?!

Der Richter sagte: „Ihr Vorgehen, Fräulein, ist strafbar, aber es macht Ihrem Herzen alle Ehre — — —."

Das Fräulein erwiderte: „Für irgend etwas muß man sich doch abplagen. Nur seinen armseligen Hunger stillen?!? Wenn er nicht wär', no, so wärs was anders, die Kirche oder eine Leidenschaft — — —. Für irgend etwas muß man sich doch abplagen."

Man verurteilte sie wegen Vorschubleistung.

Als die Blicke der beiden verurteilten Geschwister sich begegneten, begannen einige Menschen im Auditorium zu weinen — — —.

Rundschau

Reklame

Kennen Sie die Gebirgshallen unter den Linden? Vielleicht probieren Sie einmal einen Gang dorthin. Der Eintritt kostet nur dreißig Pfennige. Wenn Sie die Kassiererin auch Brot oder Wurst essen sehen, so müssen Sie nicht degoutiert umkehren, sondern sogleich bedenken, daß es Abendbrot ist, welches da verzehrt wird. Die Natur fordert überall ihre Rechte. Wo Natur ist, da ist Bedeutung. Und nun werden Sie eintreten, ins Gebirge. Und da wird Ihnen eine große Figur, eine Art Rübezahl, begegnen, es ist der Wirt des Lokals, und Sie werden gut tun, ihn durch Hutlüften zu salutieren. Er sieht das gern, und er wird Ihnen artig für Ihre Höflichkeit danken, dadurch, daß er sich halb vom Stuhl, auf dem er sitzt, hochhebt. In der Seele geschmeichelt, treten Sie näher an den Gletscher heran, es ist dies die Bühne, eine geologische, geographische und architektonische Merkwürdigkeit. So wie Sie sich gesetzt haben, bekommen Sie Trinkofferten von einer vielleicht leidlich hübschen Kellnerin. Man muß vorlieb nehmen mit dem, was da ist. Es strotzt auch an Kammerspielabenden vielleicht nicht einmal von fraulichen Finessen. Geben Sie acht, daß sich nicht allzu viele geschlagen und geworfen volle Apfelweingläser um Ihre Zahlperson herum gruppieren. Die Mädchen machen sich zu gern an solche Herren ran, die Mitleid mit ihnen haben. Mitleid ist unschicklich bei Kunstgenüssen. Haben Sie jetzt auf diese Tänzerin Acht gegeben? Kleist hat auch jahrelang auf Anerkennung lauern müssen. Klatschen Sie nur tapfer in die Hände, auch wenn es Ihnen beinahe mißfallen hat. Wo haben Sie Ihren Bergstock? Zu Hause gelassen? Das nächste Mal müssen Sie wohl oder übel sportmäßig ausgerüstet im Gebirge erscheinen, für alle Fälle. Besser ist besser. Was trippelt da für eine reizende Sennhütten-Prinzessin auf Sie zu? Das ist die Kleine. Die will ein geschmettert Volles für fünfzig Pfennig von Ihnen. Werden Sie diesen Lippen, diesen Augen, dieser süßen, dummen Bitte widerstehen können? Sie wären zu beklagen, wenn Sie das könnten. Nun öffnet sich Ihnen wieder der Bühnen-Gletscherspalt, und eine dänische Liedersängerin wirft Sie mit Tönen und Anmutsschneeflocken an. Sie nehmen gerade einen Schluck von Ihrer kuhwarmen Gebirgsmilch. Der Wirt macht die aufpassende Rausschmeiß-Runde durch das Lokal. Er sorgt für den Anstand und für das gute Betragen. Gehen Sie doch mal hin, ich kann Ihnen sagen, na! Vielleicht treffen Sie dort auch mich wieder einmal an. Ich aber werde Sie gar nicht kennen, ich pflege dort, von Zaubereien gebannt, stillzusitzen. Ich lösche dort meine Dürste, Melodien wiegen mich ein, ich träume.

Robert Walser

Sternengebot

Siegfried Wagners fünfte fertige Oper ist am hamburger Stadttheater, wo auch seine dritte und vierte in der Uraufführung gesehen worden sind, am 21. Januar mit einem Erfolge gegeben worden, der für den

Autor zunächst eine sehr herzliche Ehrung bedeutete. Erst gegen das Ende konnte ein stärkeres Interesse, eine angespanntere Teilnahme von den szenischen Vorgängen ausgehen, womit eine Verdoppelung der persönlichen Auszeichnung des fleißigen, ernsten Autors zuwege kam. Für die rastlose Energie des Einstudierens durch Wochen, für die lebhafte Teilnahme am Hauptsächlichen der Regie durch den Autor, für die energische Mithülfe des bayreuther Kniese-Nachfolgers Müller, ist denn auch durch eine gute Aufführung gelohnt worden. Nur am szenischen kahlen Bilde gab es unerfüllte Wünsche.

Des jungen Wagners ,Sternengebot' ist das konzentrierteste seiner bisherigen Bühnenstücke, weil er der alten Neigung, dem in Wirklichkeit ernsten Grundton seiner Handlungen volkstümliches, burleskes, sagenhaftes, drastisches, symbolisches Spiel beizumischen, der Einheit des dramatischen Gedankens durch Liebhabereien im Wege zu stehen, erstmals zu widerstehen vermochte. Mehr aber als in frühern Stücken ist der Gang der Dinge selbst verhäkelt. Es fehlt wieder nicht an schwachen, nur äußerlichen Stützen, nicht an Spiegelfechtereien und dünnen Spitzfindigkeiten bei der Führung der Handlung. Aber das Bemühen, ohne Umschweife zum Ziel und zur Lösung zu kommen, ist da. Das Sternengebot, das sich der Salier-Herzog Konrad (im zehnten Jahrhundert) in Fritzlar, in einer Atmosphäre mittelalterlicher Enge, durch die Seherin künden ließ, beherrscht drei Akte lang die Dinge. Die Helden, Helferich, der Wendensieger, und Agnes, des Saliers Einzige, machen durch eigene, etwas umständlich, auch halb künstlich geförderte Entschließungen von innen her den Wahnwirrwarr zunichte: höher als Sternengebot waltet also am Ende ein zweites, das Herzensgebot. Sie haben sich beide, nachdem sie lange unter dem Druck der Seherkündung gestanden: ein Sproß des Todfeinds des Saliers, den man irrtümlich tot glaubt, werde mit jener Agnes auch des Herzogs Erbe gewinnen. Jenen zwei aus der Enge hinausstrebenden Personen, an die viel Liebe und Wärme der Diktion gewandt, ist in der Figur des infernalisch, leidenschaftlich, grotesk gezeichneten Kurzbold (der, geschichtlich nachzuweisen, in Bamberg in der Tat begraben ist und als Bastard jenes Konrad vermutet wird) ein schillerndes, aber durchaus problematisches Gegenüber geschaffen.

Wie jene Führung, Fügung, Verhäkelung der Dinge, so ist auch die Musik mehr künstlich, fleißig, auf emsig Erworbenes basiert. Wie Jung-Siegfried die Dinge mehr mit dem Auge des Regisseurs und Szenikers sieht und wendet, so ist die Musik auch nicht eigentlich auf Innenwerte gegründet. Der aus den Nibelungen abstrahierte eigene Deklamationsstil ist der gleiche wie früher, der Teufelsmaler seit dem ,Bärenhäuter' sucht sich mit einer in der Tat geschickten farben- und charaktervollen Ausnützung des Orchesters gern ein Feld, wo er stehen kann. Die Welt auch zu bewegen, große Szenen echt zu bauen, zu türmen, musikalisch fortreißend in großer Linie zu geben, ist dem Sohn des Großen noch nicht beschieden. So glänzt er denn mit guter Faktur und Leitmotivtechnik. Aber da und dort bricht doch Siegfrieds persönliche Natur durch, mit jenen (auch textlich) aus Empfindung, Mitleid, Rührung, Güte, ja selbst aus Kindlichkeit geborenen Tönen von Wärme und ungesuchter Einfachheit. Was uns oft entschädigen muß für die mangelnde Ueberzeugung, daß Siegfrieds Doppelwirken dem Schaffenmüssen entspringe. Wilhelm Zinne

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 7
13. Februar 1908

Von den Agenten / von Richard Treitel

Man beschäftigt sich wieder einmal mit diesem Thema. Und ist bemüht, eine Umwälzung des gesamten Theatergeschäftsbetriebs anzuregen. Die Agenten, die Schädlinge des Theaters, sollen womöglich ausgemerzt werden. Aber von den zunächst Beteiligten, den Direktoren und Schauspielern, gehen diese Reform-Ideen nicht aus. Auch nicht von Direktoren- oder Schauspielerverbänden. Sondern von Fernstehenden. Von solchen, die gelegentlich die Praxis der Agenten aus der Nähe beobachtet haben, und von solchen, die von dem Treiben der Agenten von Beteiligten hörten. Das ist bezeichnend und wesentlich. Betrachten wir die Klagen und die vorgeschlagene Neuerung.

Die Klagen hat Rechtsanwalt Dr. Dittmann in einem Aufsatz der Münchener Neuesten Nachrichten zusammengestellt. Der Agent betrachtet die Kunst als Melkkuh. Der Künstler ist für ihn Ware, das Theater der Markt. Auf allen Gebieten des Handels macht sich das Bestreben geltend, den für Produzenten und Konsumenten gleich lästigen, gewinnsüchtigen Zwischenhändler auszuschalten. Nur beim Theater nicht, wo Existenzbedingungen für den Agenten heute noch gegeben sind. Tausende vom sauer verdienten Gelde des Künstlers fließen so jährlich in die Taschen von Agenten. Das ist eine Klage. Ferner: Der Theateragent dekretiert mit einem Federzug die jungen Theaterratten in die gottverlassensten Provinznester hinaus, wo ihr bischen wahre Kunst in einer Umgebung ersticken muß, die mit Kunst nicht viel gemein hat. Ferner: Der Agent experimentiert mit den Künstlern nach seinem Belieben und lediglich zu seinem Vorteil. Fällt der heute gastierende Huber durch, so schickt der Agent morgen Herrn Müller zum Probegastspiel. Uebermorgen einen andern, wenn auch dieser nicht gefällt. Die Durchgefallenen werden wieder nach andern Städten dirigiert. Was bei alledem entscheidet, ist nicht die Rücksicht auf Bühnenleitung und Publikum, sondern die Prozente, die der Agent jedenfalls von den Gastspielen erhält. Das sind so im wesentlichen die Klagen. Wieweit sind sie begründet?

Gewiß, es gibt zwei oder drei Großagenten, die einen erheblichen Einfluß in den Theaterkanzleien haben. Dieser Einfluß geht aber nicht von dem Agenten als solchem aus. Der Bankier, der große Summen im Theater angelegt hat, kann alles das erwirken, was er erwirken will, wenn es sich um Engagements von Protégés handelt. Steht ein Agent in einem ähnlichen Verhältnis zu der Direktion, so schreibt sich aus diesem seinem Verhältnis der beherrschende Einfluß her. Von diesen Einzelfällen kann man also ruhig absehen. In den andern Fällen aber sorgt schon die Konkurrenz der Agenten dafür, daß solche Wesen nicht allzu üppig gedeihen. Die Konkurrenz ist so groß, daß dadurch schon alle Pascha-Neigungen eines einzelnen Agenten gründlich ausgeschaltet werden. Daß diese Konkurrenz anderseits ihr Bedenkliches hat, ist eine andre Sache. Der engagementsuchende Schauspieler läuft zu allen Agenten. Durch jeden möchte er besetzt werden. Das Ergebnis ist, daß jeder Agent mit dem Angebot eigene Politik treibt. Er bietet die Engagementsuchenden an. Zu Gagen, die von dem Agenten, nicht von dem Schauspieler normiert sind. Ein häufig vorkommender Fall ist nun der: Agent A. bietet den Schauspieler für 8000 Mark an. Agent B., der denselben Auftrag hat, gedenkt mit der Direktion ‚ins Geschäft zu kommen'. Er bietet denselben Schauspieler für 7000 Mark an. Ein dritter Agent womöglich für 6000 Mark. Zunächst ist die Direktion erstaunt ob solchen Geschehens. Dann nimmt sie das billigste Gebot an, wenn der Schauspieler ihr im übrigen erwünscht ist. Hat der Agent die Unterschrift der Direktion, so wird er mit dem Schauspieler schon fertig. Es war eben ‚trotz aller Mühe und beim besten Willen' nicht mehr zu erzielen. So wird es dem Schauspieler dargestellt. Man werde bemüht sein, bald etwas Besseres zu finden. In neun Fällen von zehn wird der engagementlose Schauspieler das Engagement annehmen. Der Not gehorchend. Es ist dann eben ein ‚Druck-Engagement'. Aber man hat ein Engagement und die Aussicht, daß der Agent weiter bemüht sein werde.

Diese Art, mit den Schauspielern eigene Politik zu machen, ist gewiß höchst bedenklich. Sie wird aber ermöglicht durch die Ueberproduktion im Schauspielerstande. Das Angebot übersteigt in bedenklichem Maße die Nachfrage. Aus dieser Sachlage ergibt sich vieles, was dem Agenten zur Last gelegt wird. Kein Schauspieler, außer den ganz großen und anerkannten, kann sich den Luxus leisten, sich lange umwerben zu lassen. Er muß schnell zugreifen, sonst findet sich ein andrer. Das weiß jeder Schauspieler; daher die Nachgiebigkeit gegen die Agenten. Nicht die Agenten und ihre Beziehungen zum Theater, sondern die Ueberproduktion und die Konkurrenz der Agenten machen den Schauspieler geneigt, sich schnell gefügig zu erweisen.

Hieraus ergibt sich auch, wie unrichtig es im allgemeinen ist, davon zu sprechen, daß die Agenten die Gagenforderungen der Schauspieler möglichst hinaufschrauben, worunter die Direktionen zu leiden hätten. Gewiß, je höher die Gage, desto höher auch die Prozente. Aber man vergesse doch nicht: Es ist volkswirtschaftlich ausgeschlossen, daß bei steigendem Angebot

die Preise eine steigende Tendenz haben. Diese volkswirtschaftliche Regel gilt auch im Theatergeschäftsverkehr. Und wer die Verhältnisse kennt, weiß, daß in den mittlern und kleinen Gagen ein Rückgang zu konstatieren ist; weiß, daß die Engagementslosigkeit von Schauspielern von Jahr zu Jahr größer wird. Der Wunsch, die Gagen hochzuschrauben, mag vorhanden sein. Aber im allgemeinen kann man nur sagen, daß die Verhältnisse weit stärker sind als die Agenten. Auch hier ist nicht zu vergessen, daß sich die Agenten untereinander die schärfste Konkurrenz machen. Nur der Impresario einer begehrten großen ‚Nummer' kann sich erlauben, seine ‚Ware' zu Liebhaberpreisen loszuschlagen. Diese beiden Punkte: das immer mehr wachsende Angebot und die Konkurrenz der Agenten untereinander werden nicht genügend beachtet. Diese beiden Tatsachen sind aber von der allererheblichsten Bedeutung. Kein Schauspieler und nur wenige Direktoren sind von einem einzigen Agenten abhängig. So sehr darf man den Agenten nicht überschätzen.

Herr Dr. Dittmann möchte nun die Agenten ausschalten. Und er hat einen Weg gezeigt. Es sollen Prüfungskommissionen an den größern Bühnen errichtet werden. Diese sollen die Novizen prüfen und das Material einer Zentral-Instanz zur Verfügung stellen. Bei der Zentral-Instanz sollen die Direktoren ihre Vakanzen einreichen. Die Zentral-Instanz, von Schauspielern, Juristen und vielleicht von Theaterdirektoren geleitet, soll dann die Engagements vermitteln. Man mache diesen Vorschlag den Direktoren oder den Schauspielern. Sie werden ihn ohne weiteres ablehnen.

Wie soll die Vermittlung geschehen? Es haben sich bei der Zentral-Instanz fünfzig muntere Liebhaberinnen gemeldet. Eine Direktion sucht eine muntere Liebhaberin. Welche von den fünfzig wird vorgeschlagen? Die sich am ersten gemeldet hat? Oder die das beste Zeugnis hat? Oder die am längsten engagementslos ist? Soll vielleicht die Anciennität entscheiden? Und dann die Prüfungskommissionen an den Bühnen. Man weiß, daß fast jede große Bühne Volontäre hält. Das sind meist unbezahlte junge Leute, die Schauspieler ‚lernen' und gut genug sind, als unbezahlte Statisten und im Chor zu wirken. So erspart man Statisten- und Chorausgaben. Diese jungen Leute werden gewöhnlich gute Prüfungen machen, insbesondere wenn sie Unterricht bei den Bühnenmitgliedern haben, die die Prüfungskommission bilden. Oder soll ein staatliches Prüfungsamt geschaffen werden, und soll nun auch der junge Schauspieler nach bestandenem Reifezeugnis eine Stellung erlangen können? Vielleicht ließe sich so verhindern, daß viele ungeprüfte Menschen herumlaufen. Ob das aber für die Kunst förderlich wäre?

Die Schauspieler würden sich mit Händen und Füßen gegen solche Reglementierung und gegen solches System wehren. Und die Direktoren nicht minder. Es würde ihnen damit eine eigene Prüfungstätigkeit aufgebürdet, die kaum durchführbar wäre. Der Agent dagegen bringt ihnen Kräfte, die doch meistens geeignet sind. Mancher Direktor kann sich sogar unbedingt auf einen bestimmten Agenten verlassen. Er wird ihm nur Gutes

bringen. Daran muß ja auch dem Agenten sehr viel liegen, will er nich das mühsam erlangte Vertrauen der Direktion einbüßen. Nein, der Direkto würde den Agenten wieder erfinden, wäre er einmal ausgeschaltet worden Und zwar nach einigen Wochen schon. Denn es würden sich Schwierig keiten im Ensemble ergeben, die störender wären als die fünf Prozent, di im übrigen nicht er zu zahlen hat.

Der Vorschlag des Herrn Dr. Dittmann ist nicht ganz neu. Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger hat ihn vor Jahren schon geprüf und nach reiflicher Prüfung abgelehnt. Die Agenten nämlich sind so leich doch nicht auszuschalten. Das beruht nicht blos darauf, daß man die frei Konkurrenz nicht zugunsten eines Prinzips aufgeben möchte, das die Anciennität wie bei den Beamten, so bei den Schauspielern entscheiden ließe. Sondern auch auf der eigentümlichen Stellung des Agenten zum Schauspieler. Der Agent beutet ja den Schauspieler nicht blos aus, indem er sich Prozente und möglichst hohe Prozente zahlen läßt. Solche Agenten werden es nicht weit bringen, falls es solche geben sollte. Der Agent ist meist der Vertraute des Schauspielers und der Schauspielerin. Er bleibt die Mittelsperson zwischen Schauspieler und Direktor auch während des Engagements. Gerät man in Differenzen, so wendet sich der Schauspieler an den Agenten. Er möge sie schlichten. Er möge ein gutes Wort einlegen. Er möge an den Direktor schreiben: man wünscht dies oder jenes. Kann man es durch den Agenten dem Direktor übermitteln, so tut man es. Es bietet sich ein andres gutes Engagement. Man sagt es dem Agenten, und bittet ihn, die Lösung des Vertrages zu versuchen, den Platz mit einem andern zu besetzen. Und so geht das fort. Der Agent ist der Mittler zwischen Direktor und Schauspieler. Wenigstens ist dies in unzähligen Fällen so. Umgekehrt sucht auch der Direktor häufig die Vermittlung des Agenten. Und der Agent macht alles. Er will sich des Wohlwollens versichert halten. Dabei kommen dann auch ab und zu unsaubere Machinationen vor, insbesondere wenn der Direktor den Wunsch äußert, den unkündbar engagierten Schauspieler loszuwerden.

Man darf nicht verkennen, daß durch diese Art der Agententätigkeit und durch diese, dem Agenten oft aufgezwungene Handlungsweise vieles auf das Schuldkonto des Agenten kommt, was auf ein andres Konto gehört. Der Verkehr zwischen Direktion und Personal muß erst ganz anders werden; dann werden eine Anzahl Klagen verstummen. Jetzt sind die Schauspieler auf den Agenten noch angewiesen. Es sei daran erinnert, daß ein berliner Direktor eine ganze halbe Stunde in der Woche für seine Schauspieler zu sprechen ist. In andern, in vielen andern Theatern ist es kaum anders.

Auszuschalten sind die Agenten also nicht. Wenigstens in absehbarer Zeit nicht. Aber Reformen für überflüssig zu halten, wäre darum doch verfehlt. Eine genossenschaftliche Regelung der Vermittlung im Theatergewerbe ist nicht angängig. Weder eine Regelung durch den Bühnenverein, wie Dr. Dittmann vorschlägt, noch durch die Genossenschaft deutscher Bühnen-

angehöriger, die ein ähnliches Projekt bereits hat fallen lassen. Die Genossenschaft der Bühnenangehörigen hat aber einmal etwas vorgeschlagen, was ernster Beachtung wert ist.

Jetzt werden die Agenturprozente vom Schauspieler bezahlt. Und zwar werden fünf Prozent der Gage gezahlt. Das ist ein sehr hoher Satz. Die Agenten erklären, daß sie billiger nicht arbeiten können. Und man könnte fast daran glauben, wenn man sieht, welche Unkosten eine größere Agentur verursacht. Die andauernde Reisetätigkeit, die so häufig vergebliche Arbeit, die Porto-, Depeschen- und Reklameausgaben, die enormen Schmiergelder, die an die Sekretäre, Kassen- und sonstigen Beamten der Theater gezahlt werden, erfordern einen erheblichen Aufwand. Der heutige Theateragent schreibt keine Angebote; er telegraphiert sie. Es geht überhaupt alles expreß. Damit nur der Konkurrent ja nichts erfahre. Diesen Zustand kennen die Direktoren. Sie finden gar nicht, daß fünf Prozent der Gage ein zu hohes Entgelt sind. Und kümmern sich daher nicht um die Reform der Agententarife, die die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger ab und zu ventiliert.

Hier muß der Hebel angesetzt werden. Der Direktor, der Kräfte braucht, bedient sich ebenso des Agenten wie der Schauspieler, der Engagement sucht. Von beiden müßte auch die Agenturgebühr in gleichem Maße getragen werden. Wenn dazu der Bühnenverein seine Mitwirkung liehe, wäre schon viel erreicht. Aber auch hiermit ist vorläufig nicht zu rechnen. Baron von Putlitz, der Intendant des stuttgarter Hoftheaters, erklärte einmal, als diese Frage erörtert wurde: er müsse für die Agenten eintreten; die Agenturgebühren seien nur scheinbar sehr hoch und fänden ihre Begründung darin, daß der ganze Geschäftsbetrieb der Agenten zu kompliziert und die Zahl der Agenturen im Verhältnis zu dem bestehenden Bedürfnisse entschieden zu groß geworden sei. Baron von Putlitz ist ein erfahrener Theatermann und ein Freund der Schauspieler-Interessen. Sein Urteil in dieser Frage verdient volle Beachtung.

Der Wiederkehrende / von Charles Baudelaire

Leise, leis, auf stillen Zehen
Will ich in dein Zimmer gehen,
Wie ein böser Geist der Nacht
Schleiche ich zu dir mich sacht.

Meine kalten, mondesbleichen
Lippen werde ich dir reichen,
Eine Schlange, feucht und kühl,
Treibe ich mein Liebesspiel.

Hellt der Morgen dann die Kissen,
Wirst du wieder mich vermissen;
Frösteln jagt dir durchs Gebein.

Denn wie andre durch ihr Minnen,
Will ich dich durch Furcht gewinnen
Und durch Grauen Herrscher sein.

Nachdichtung von Stefan Zweig

Aus den ‚Blumen des Bösen‘, einer Anthologie deutscher Uebertragungen von Schaukal, Zweig, Wiegler, Hauser, Kalckreuth, Henckell, Oesterheld, Horvát und andern, die dieser Tage bei Oesterheld & Co., Berlin, erscheint. Preis broschiert M. 1.—, gebunden M. 1.75, in Halbpergament M. 2.50.

Anna Karenina / von Egon Friedell

Die ‚Anna Karenina‘ erschien vor etwa dreißig Jahren, 1877. Sie ist das letzte Werk, das Tolstoi vor dem ‚Umschwung‘ geschrieben hat. Später wurde er bekanntlich Moralist. Das heißt: er hat es versucht; gelungen ist es ihm nie. Er schrieb eine ganze Bibliothek von absonderlichen Kapuzinaden gegen die Wissenschaft, die Kultur, die Kunst und vor allem gegen sich selbst. Denn sein ganzer tiefer Haß gegen alles Künstlertum rührte vor allem daher, daß er mit Schrecken erkennen mußte, daß er selbst zu den Künstlern gehörte. Dies ist die geheime Wurzel seiner Erbitterung, und man muß das begriffen haben, ehe man sich billige Scherze erlaubt oder überlegen von dementia senilis redet. Wenn er sich gegen Shakespeare wendet, so wendet er sich gegen den Shakespeare, der in ihm selbst steckt; wenn er Nietzsche haßt, so haßt er das Stück Nietzsche, das in ihm selbst denkt. Er hat niemals gegen jemand andern gepredigt als gegen sich selbst. Er schrieb eine Bannbulle nach der andern, aber es gelang ihm nicht, den Lew Nikolajewitsch Tolstoi, den großen Seher und Gestalter, aus seiner Seele zu exkommunizieren: der blieb und ließ sich nicht vertreiben. Er schrieb einen Tendenzroman nach dem andern, aber unter den Händen wurden ihm Kunstwerke daraus. Es nützte alles nichts. Seine Kunst war allemal stärker als er selber.

Diese Kunst ist in ‚Anna Karenina‘ schon zur höchsten Vollendung gelangt: zur Kunst der Kunstlosigkeit. Es findet sich im fünften Teil des Romans eine Stelle über den Maler Michailoff, die seltsam an Tolstois eigene Kunst erinnert. „Oft schon hatte er das Wort Technik gehört und durchaus nicht begriffen, was man eigentlich darunter verstünde. Er wußte, daß man mit diesem Worte die mechanische Fertigkeit des Malens und Zeichnens meinte, die vollständig unabhängig war von dem Inhaltlichen. Oft schon hatte er bemerkt, daß man die Technik dem innern Werte gegenüberstellte, gerade als ob es möglich wäre, das gut zu malen, was schlecht sei. Er wußte wohl, daß viel Aufmerksamkeit und Vorsicht erforderlich sei, um ein Gemälde nicht zu schädigen, wenn man von ihm die Hüllen abnahm, aber eine Kunst des Malens — eine Technik — die gab es dabei nicht. Hätte sich einem kleinen Kinde oder seiner Köchin das offenbart, was er sah, dann würden diese gleichfalls das herauszuschälen verstanden haben, was sie sahen. Aber selbst der erfahrenste und geschickteste Beherrscher der Maltechnik wäre allein mit der mechanischen Fertigkeit nicht imstande gewesen, etwas zu malen, wenn sich ihm nicht vorher die Grenzen des Inhaltlichen offenbart hätten. Dann aber wußte er auch, daß, wenn man nun einmal von der Technik sprach, er ihretwegen nicht gerühmt werden konnte.“

Von dieser Art ist die Kunst Tolstois. Er nimmt die Hüllen ab und weiter nichts. Das Gemälde ist längst da, aber niemand kann es sehen. Der Künstler kommt und entschleiert es. Das ist alles, was er dazu tut.

Seine ganze Leistung besteht darin, die Dinge so sehen zu lassen, wie sie niemand sieht, das heißt: so wie sie sind.

In ‚Anna Karenina' spürt man nirgends einen Menschen, der dahintersteht, einen Regisseur, eine fremde Hand, die das Ganze führt. Es ist, als ob das Leben selbst diesen Roman niedergeschrieben hätte. Wie der Sphygmograph jede leiseste Schwankung der Pulskurve aufzeichnet, so bucht Tolstoi den ‚Pulsschlag des Lebens', geduldig und minutiös, unsubjektiv und fast mechanisch.

‚Anna Karenina' ist die einfache Geschichte einer Dame der hohen russischen Gesellschaft, die an einen ungeliebten Mann verheiratet ist, sich in einen andern verliebt, ihren Gatten verläßt und sich schließlich, den vielerlei Konflikten ihrer Lage nicht mehr gewachsen, unter die Räder eines Zuges wirft. Maupassant hätte daraus eine Studie von zwanzig Seiten gemacht, Altenberg eine Skizze von zwei Seiten. Tolstoi hat dreizehnhundert Seiten darüber geschrieben, und man hat den Eindruck, er hätte auch das Doppelte und Dreifache schreiben können. Es gibt Schilderer, die die Breite absolut nicht vertragen und sofort langweilig werden, wenn sie sich nur ein bischen expandieren, und es gibt Seelenmaler, die überhaupt erst bei der Breite anfangen. Unter diese gehört Tolstoi. Er ist gar nicht geschwätzig, er sagt niemals etwas Entbehrliches, und er wiederholt sich nur dort, wo es ein Mangel an Realistik wäre, sich nicht zu wiederholen. Die Handlung, die er schildert, ist eigentlich ziemlich sekundär, und er hätte jede andre Fabel ebensogut wählen können. Sein Roman ist ein ungeheures Magazin von Beobachtungen, die sich Selbstzweck sind. Er ist nicht etwa ein ‚Extrakt des Lebens': — ganz im Gegenteil, er ist eine Erweiterung und genauere Ausführung des Lebens. Er ist viel breiter als das Leben selbst. Keine der Personen, die er schildert, hätte mit Bewußtsein soviel erlebt wie der Dichter, der blos zusieht. Die Menschen leben viel schneller, als Tolstoi dichtet. Weil sie eben keine Dichter sind. Gerade das Allerunbemerkbarste und Verdeckteste fängt er auf, Dinge, die kein andrer Zuschauer beachten würde, Dinge, von denen die Personen, die er beschreibt, selber nichts wissen.

Die Schärfe und Genauigkeit der Beobachtung ist so groß, daß sie bisweilen fast wie Ironie wirkt. Von Wronsky, dem spätern Liebhaber Annas, wird einmal gesagt: „Eine neue Empfindung von Rührung und Liebe ergriff ihn, das beseligende Gefühl einer Reinheit und Frische, zum Teil dadurch entstanden, daß er den ganzen Abend hindurch nicht geraucht hatte". Einmal kommen Wronsky Tränen. Dies wird so beschrieben: „Auch er empfand, daß sich etwas in seiner Kehle nach oben hob, und daß er ein eigentümliches Gefühl in der Nase hatte". Die erschütterndste Szene des ganzen Romans ist jene, in der Anna, von den Aerzten aufgegeben, ihren Gatten und ihren Liebhaber an ihr Bett ruft, um sie zu versöhnen. Es gelingt ihr, und alle drei empfinden, daß sie in diesem Augenblicke einer höhern Gemeinschaft angehören, in der alle Menschen durch das Band

der verzeihenden Liebe geeinigt sind. Diese Szene schließt folgendermaßen. „Sie sagte: ‚Gott sei gedankt, Gott sei gedankt! jetzt ist alles bereit. Die Füße nur noch ein klein wenig mehr strecken. So, so ist es schön. Wie diese Blumen doch geschmacklos gemacht sind, so ganz unähnlich dem Veilchen', fuhr sie fort, auf die Tapete weisend. ‚Mein Gott, mein Gott, wann wird es vorüber sein.'"

Tolstoi hat sicher niemals daran gedacht, die Menschen und ihre Regungen in jenem Zwielicht zu zeigen, das Shaw, Wedekind und andre anwenden. Aber es ist belehrend, einmal zu sehen, daß dieses Zwielicht vollkommen unvermeidlich ist, sobald eine Kunst unter dem Prinzip der Wahrhaftigkeit steht.

‚Belehrend' ist überhaupt vielleicht die passendste Bezeichnung für diesen Roman. Er lehrt uns eine Menge von Kenntnissen, die neu und fremd sind, und er unterweist uns gewissermaßen in den Elementen des mikroskopischen Sehens. Das ist der pädagogische Wert aller großen Kunstwerke.

Eine andre pädagogische Bedeutung hat die ‚Anna Karenina' aber nicht. Ich las einmal in einer Kritik: „Wo eine Frau in Versuchung steht, ihrem Mann untreu zu werden, sollte man ihr dies Buch in die Hände spielen." Und erst vor kurzem sah ich wieder eine Verlegeranpreisung: „Vollständige Ausgabe dieses berühmten Romans, in dem Tolstoi eine moderne Ehebruchsgeschichte — aber nicht im Sinne französischer Schriftsteller, sondern vom Standpunkte des strengen Moralisten — mit meisterhafter Realistik behandelt." Nun, um Ehefrauen vor Fehltritten zu schützen, dazu ist die ‚Anna Karenina' zu gut, und daß Tolstoi das Problem als strenger Moralist behandelt, ist einfach nicht wahr. Er sagt mit keinem einzigen Wort, daß Anna Karenina verdammungswürdig sei, ja, er sagt nicht einmal, daß sie unklug gehandelt habe, und daß sie etwa glücklicher geworden wäre, wenn sie ihre Pflicht erfüllt hätte. Er sagt blos: Hier ist ein leidender Mensch. Wenn er etwas lehren will, so ist es nur die Unberechenbarkeit, Unfaßbarkeit, ja Sinnlosigkeit des Daseins. Durch den ganzen Roman geht die seltsame Figur Lewins, des Philosophen, Träumers und Tatsachenmenschen, der soviel von Tolstoi selbst hat, von dem ringenden, zweifelnden, mißtrauischen, sich von allen Seiten anbohrenden Tolstoi. Es ist kein Zweifel, daß diese Figur als eine Art Chorus aufzufassen ist. Und eben dieser Lewin ist nichts als ein großer Frager. Hier oder da findet er die oder jene Antwort, aber kurz darauf verwirft er immer wieder alle Antworten. Und ebenso ist der ganze Roman zu nehmen: als ein riesiges Arsenal von angstvollen Fragen. Nichts ist in diesem Roman ‚gezeigt', nichts als eben das Leben. Und genau soviel ist gezeigt, als das Leben zeigt: ein paar Lichtstreifen, die da und dort aufleuchten, um alsbald wieder zu verflackern. Nein, für die Philister hat Tolstoi niemals geschrieben, und er wird nie für sie schreiben. Die hätten es freilich recht gern, wenn er sagte: Seht, so geht es, wenn man ‚so Eine' ist! Aber Tolstoi besitzt leider nicht jene Portion Lebensunkenntnis und Dummheit, die unbedingt erforderlich ist, wenn man in Fragen der Seele ein festes Urteil fällen will.

Herr Edmond Guiraud ist ein echter Franzose. Das französische Volk besitzt nämlich die mysteriöse Fähigkeit, aus allem: Gott, Natur, Religion, Vaterland, Alltag ein Kolportagestück zu machen. In diesem Sinne hat denn auch Herr Guiraud die ‚Anna Karenina' dramatisiert. Unter ‚Dramatisieren' versteht man bekanntlich etwa folgendes. Erstens, man bringt ‚Handlung' in die Vorgänge, das heißt: man löst sie in ein wüstes Durcheinander von geschmacklosen Brutalitäten auf. Zweitens, man bringt ‚Klarheit' in die Psychologie des Ganzen, das heißt: man vereinfacht und vergröbert die seelischen Verwicklungen derart, daß sie nur noch an Diluvialmenschen glaubwürdig erscheinen könnten. Drittens, man ‚motiviert stärker', das heißt: man macht die Menschen aus überempfindlichen, unberechenbaren Nervenmaschinen zu langweiligen, toten Klötzen, die gewaltsam hin- und herbugsiert werden. Viertens, man bringt ‚Bühnenarchitektonik' in die Sache, das heißt: man entwickelt sie in einer rein mechanischen Abfolge, die nur noch auf den Souffleur und den Inspizienten Rücksicht nimmt und sich möglichst weit von den organischen Gesetzen des Lebens entfernt. Herr Guiraud hat noch ein fünftes dazugetan: er hat die ‚Anna Karenina' in einer Weise vermoralisiert, die direkt unsittlich ist.

Im Burgtheater wird das Stück fast durchweg ganz vorzüglich gespielt. Es war hier wieder einmal eine Gelegenheit, zu erkennen, über welche Fülle von bedeutenden Schauspielern dieses Theater verfügt. Die Ensemblewirkung mag an andern Bühnen stärker und einheitlicher sein. Es gibt sicherlich anderswo auch einzelne modernere Schauspieler-Individualitäten. Aber an Umfang allererstrangigen Künstlermaterials kann auch heute noch keine andre Bühne sich mit dem Burgtheater messen. Frau Witt spielt die Anna Karenina in ihrer bekannten Manier, an der niemand etwas aussetzen kann, und die jedermann kalt läßt. Sie ist tadellos und vollendet; sie läßt nichts fallen, versagt nie und weiß alles auszudrücken. Jeder gibt ihr im Stillen die Note I A. Damit ist die Sache aber für jeden erledigt. Auch die übrigen Leistungen sind alle ausgezeichnet, aber es sind nur zwei darunter, die man nicht vergißt: Herr Hartmann, der aus der liebenswürdigen Nullität des Stiwa Oblonsky einen kleinen Hjalmar Ekdal macht, und Herr Devrient, der den Karenin mit einer eisigen, souveränen, gepanzerten Noblesse spielt, die weder russisch noch französisch ist, aber sicher das Poetischeste am ganzen Abend war. Die Regie ist vorzüglich. Daß man den Eisenbahnzug im letzten Bild nur hörte, aber nicht sah, ist ebenso erfreulich wie die Unsichtbarkeit der Schlachtenszenen im ‚Julius Cäsar'. Endlich scheint sich doch die Erkenntnis durchzusetzen, daß die moderne Bühne hinter der Szene liegt. Die moderne Kunst wirkt am liebsten durch ausgesparte Stellen; sie erblickt ihren höchsten Ehrgeiz nicht darin, selber zu dichten, sondern darin, möglichst viele Aufnehmende zum Dichten zu zwingen. Denn sie weiß: der wahre Dichter jedes Kunstwerks kann nur das Publikum selbst sein.

Norwegische Theaterkunst / von R. Mens

(Fortsetzung)

Zu den ungünstigen ‚naturhistorischen‘ Bedingungen, die sich einer Theaterkunst in Norwegen entgegenstellen, gehören also auch die Hindernisse des Naturells. Und damit nicht genug: auch die Theatertraditionen im Norden sind schwere Fesseln für eine künstlerische Entwicklung des szenischen Darstellungsstils. Die dramatische Kunst in Norwegen und fast in ganz Skandinavien hat bisher (wenn man ganz wenige geniale Persönlichkeiten ausnimmt) nie die künstlerischen Mittel gehabt, sich stolz des Unterschiedes von Kunst und Leben bewußt zu werden und bis zu einer Stilisierung der Naturwahrheit vorzudringen. Man geht auf den nordischen Bühnen ohne künstlerische Einkleidung zu Werke: man redet und bewegt sich so formlos wie zu Hause oder auf der Straße. Daher wirkt das Natürliche nur als eine zufällige Ungenauigkeit, eine Ungeschicklichkeit, eine Häßlichkeit, eine Roheit, und daher wirkt das Poetische nur als eine Affektation. Das ganze Bühnenspiel im Norden ist nur der Bastard einer verkümmerten und entarteten Natur, die nicht auf die Illusion, sondern auf den Alltagssinn des Publikums Eindruck machen will, weder Naturwahrheit noch Kunstwahrheit ist, meist nur realistische Einzelheiten beschert und fast nie die Macht der Intuition und Einbildungskraft spüren läßt. Der allgemeine Kultur- und Gesellschaftszustand im Norden widerstrebt der plastischen Entladung der Persönlichkeit. Und wie die Tradition den Mangel an Stilisierung befördert, so treibt sie auch den skandinavischen Schauspieler dazu, daß er als Wurzel seiner Darstellung die Replik und nicht den Gestus betrachtet: die Replik ist ihm nicht ein abgekürzter, versteckter Gestus, sondern ein abstraktes Element, und der Gestus ist ihm nur ein lästiges, ja, überflüssiges Anhängsel. Der skandinavische Schauspieler und Regisseur ist ohne jede Raumphantasie, und daher läßt er sich durch die Replik isolieren vom ganzen Bühnenensemble. Die phantasievolle Ausnutzung des Bühnenraums und seines gesamten Inhalts an Menschen und Dingen ist nur mit Hilfe des Gestus (Haltung, Gang, Bewegung, Mienenspiel) möglich. Die fast nur redenden, nicht ‚spielenden‘, nicht ‚darstellenden‘ skandinavischen Schauspieler lassen die Bühne fast immer leer erscheinen, wirken selten ohne Unterbrechung als Ensemblebild und bestehlen das Ensemble um die besten Reflexwirkungen, weil sie bei Ausschluß oder Vernachlässigung des Gestus nie mit ihrer szenischen Umwelt in intimem oder harmonischem Kontakt zu stehen und weil sie die über das begrifflich begrenzte Wort hinausweisenden Unter-, Um- und Nebentöne der Affekte nicht auszudrücken vermögen: alle skandinavische Bühnendarstellung ist ohne Resonanz und ohne Atmosphäre. Auf den skandinavischen Bühnen hört man nur eine Sammlung von Repliken (sehr häufig ad spectatores), sieht aber nie eine dramatische Situation. Man versteht fast immer, was gesagt wird, schaut aber fast nie, was gemeint ist. Die Schauspieler können fast nie beredt schweigen

und wirken mehr abstrakt auf den Zuhörer als sinnlich-plastisch auf den Zuschauer. Wenige sind auf der Bühne wirklich zu Hause. Die meisten laufen da so verloren oder gekünstelt umher. Allen szenischen Leistungen im Norden haftet soviel Undurchsichtiges, Unaufgelöstes, Mattes an, besonders dann, wenn das Pathos des poetischen Dramas, das ja den Rahmen des Wortes (als Begriffszeichen) stets sprengt, zum Gegenstand eines bloßen Geredes gemacht wird.

Und nun vergegenwärtige man sich, welche Riesenaufgabe eines skandinavischen Bühnenleiters harrt, wenn er eine dramatische Kunst im Kampf gegen eine spröde Volksnatur und gegen sinnenfeindliche ästhetische Traditionen hervorstampfen will. Björn Björnson ist sich dieses Kampfes und des Zieles, für das gekämpft werden muß, nie recht bewußt geworden. Selbstzufrieden begnügte er sich mit dem, was vorhanden und erreicht ist,. raste über jede tadelnde Kritik und hielt das Banner der Tradition hoch. Er hat die durch Rasse und Gewohnheit bei allem Theaterspiel in natürlicher Unnatur verharrenden Schauspieler nicht zur künstlerischen Freiheit und zur künstlerischen Wahrheit herangebildet: noch heute ist fast keiner vom Geiste der Pantomime befruchtet und der körperlichen Beredsamkeit mächtig, keiner ruht und bewegt sich nach den perspektivischen und symbolischen Gesetzen der die vierte Wand entbehrenden Schaubühne. Keiner hat bisher die Schätze an malenden und musikalischen Akzenten gehoben, die in der gerade für die szenische Verkörperung des Dramas sehr ergiebigen norwegischen Sprache liegen. Für das poetische Drama großen Stils hatte er keinen einzigen Darsteller und keine einzige Darstellerin von Rang zur Verfügung, trotzdem die Norweger gerade auf diesem Gebiet ausgezeichnetes Rohmaterial unter den Schauspielern aufweisen. (Hier wäre Egil Eide zu nennen, ein Mann mit schönen schauspielerischen Mitteln, mit einer etwas eintönigen glutvollen Festigkeit des Empfindens, einer Kraft, die bisweilen wie ein Naturlaut hervorbricht, aber ohne jede künstlerische Zucht ist.) Björnsons Inszenierungen schwankten zwischen ‚Meiningerei' und Nüchternheit, zwischen Ausstattungsstück mit Knalleffekten und bürgerlichem Rührstück oder Vaudeville, selbst dann, wenn es sich um Ibsens ‚Peer Gynt' (Tableaux mit unterlegtem Text) und um Ibsens ‚Gespenster' (melodramatischer Vortrag mit Theaterdekoration) handelte. Trotz den vielen, vielen Proben lugten aus jeder Vorstellung dem Kenner tote Punkte hervor, da unaufhörlich Loch ins Ensemble gerissen wurde, da das stumme Spiel, das zwischen den Repliken die atmosphärisch verbindenden Uebergänge schafft, ausgelassen oder nachlässig behandelt wurde, da man auch auf dem Björnsonschen Theater Gedanken und Gefühle nicht wiederzugeben vermochte, ohne sie mit etwas aufdringlicher Deutlichkeit — oder auch Undeutlichkeit — auszusprechen; da das Spiel bar war der freien Hingabe an die eindringliche Macht, die aus unbewußten Aeußerungen und aus dem wortlos Ueberzeugenden entspringt. Dem Regisseur und den Mitwirkenden fehlte die Raumphantasie, die szenische Beseelung des Szenenbildes, die heimliche Wechselwirkung zwischen Situation und Individuum.

Das Tempo der Aufführung war fast stets zu schleppend, namentlich wo das Drama der Katastrophe entgegenstürmt. Nicht nur das dilettantische Spiel, sondern auch die nur gemalten (nicht ‚praktikabeln') Dekorationen töteten die Stimmung des Zuschauers. Die Naivität der ungeschickten Inszenierungen erhöhte die Gekünsteltheit des Totalbildes. Bei allen Ibsenaufführungen war die Nachlässigkeit auffallend, womit Regie und Darsteller das Zentralproblem der Dichtung aus dem Auge verloren und theatralisch verhüllten, anstatt es in seinem Kern und Wesen mit aller Macht plastisch herauszukrystallisieren.

Aus alle dem geht klar hervor, daß Björn Björnson ebensowenig wie die andern skandinavischen Theaterleiter einen künstlerischen Darstellungsstil geschaffen hat, und daß weder Ibsen noch die andern Meister des poetischen Dramas bei ihm in sehr guten Händen waren. Wie wenig Ueberblick Björn Björnson über seine künstlerischen Mittel hatte, wie verblendet er gegen die Schwächen seines verfügbaren Materials war, bewies er auch damit, daß er noch vor wenigen Monaten eine ebenso kolossale wie unfruchtbare Arbeit an die Aufführung der Sophokleischen Oedipustragödie verschwendete, während Grillparzer und namentlich Hebbel, der dem modernen Zeitbewußtsein und dem norwegischen Volkscharakter viel näher liegt (von Hauptmann und Anzengruber ganz zu schweigen) noch vollständig Neuland für das norwegische und für das übrige skandinavische Theater sind.

Björn Björnson hat kurz vor Schluß des Jahres 1907 von der Stätte seines Wirkens nach zweiundzwanzigjähriger Tätigkeit Abschied genommen. Völlig kritiklos stimmte bei dieser Gelegenheit die norwegische Presse einen Panegyricus nach dem andern an, um in allen Tonarten auszudrücken, daß Björn Björnson ein genialer Theaterleiter gewesen und unersetzlich sei. Niemand scheint sich die Frage vorgelegt zu haben, ob der Scheidende wirklich andres und mehr als — ein Theatergebäude zu hinterlassen habe. Der Nachfolger findet die Finanzen — dank der ‚Lustigen Witwe' — in einigermaßen befriedigendem Zustande vor; außerdem ein indifferentes Theaterpublikum, eine zahme Presse voller Wohlwollen gegen das Nationaltheater, ferner ein konventionelles Repertoire, ein durch wirre Regie und unangenehme Selbstgenügsamkeit unentwickeltes Personal, das ungefähr dem einer deutschen Provinzbühne mittlern Ranges entspricht. So sieht das künstlerische Vermächtnis Björn Björnsons aus. Wie blind man hier gegen das Wesen des Theaters ist, beweist unter anderm auch der Umstand, daß bei allen Erörterungen über die vorläufig noch unentschiedene Wahl des neuen Theaterchefs fast nur die literarischen und repräsentativen Qualitäten, die Rücksichten auf Repertoire und Administration eine Rolle spielen, trotzdem die ganze Misere des Theaters in Norwegen wie im übrigen Norden nur aus der phantasielosen Regie und der Mittelmäßigkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen entspringt. Zur Zeit gibt es in Norwegen (vielleicht in ganz Skandinavien) keinen Mann, dem zuzutrauen ist, daß er sich ein künstlerisches Theaterpersonal zu erziehen und heranzubilden vermöchte! (Schluß folgt)

Das Begräbnis/ von Adolf Grabowsky

Drei Szenen

Personen:

Die Mutter. 50 Jahre; schlichtes braunes Haar, in der Mitte gescheitelt; um die Stirn einen silbernen Reifen.

Der Sohn. 23 Jahre; sehr blond; mittelgroß; Student der Philosophie mit Verachtung aller Systeme.

Die Tochter. 28 Jahre; Tituskopf.

Der Onkel. Gymnasialprofessor; langer schwarzer Bart; groß; nicht ohne Grazie ungelenk.

Der alte Onkel. Emeritierter Pastor aus thüringischer Landstadt.

Der Superintendent. Glatt rasiert; wütende Blicke und mildes Lächeln.

Der Schutzmann. Dick; untersetzt; Schnurrbart scharf nach oben; riesige rote Hände.

Der Ehemann. Grüner Jägerhut mit Feder.

Die Ehefrau. Grüner Jägerhut mit Feder.

Onkel, Tanten, Vettern, Basen, Volk

Die Szene ist erst ein Familienzimmer in Magdeburg, nachher der Meeresstrand bei Cuxhaven

Erste Szene

Das Familienzimmer in Magdeburg

Um einen runden Tisch herum sitzen: Die Mutter, der Sohn, die Tochter, der Onkel, der alte Onkel und andre Mitglieder der Familie. Alle in Trauerkleidung

Mutter (mit weinerlicher Stimme): Lies uns noch einmal, was er über sein Begräbnis bestimmt hat. Wir wollen doch alles auch weiterhin treulich erfüllen. Und dann ist es auch zu schön geschrieben.

Alle Anwesenden: Ja, es ist zu schön geschrieben.

Onkel: Meine lieben Verwandten, Ihr seid voll würdiger Pietät. Und er verdient es auch, er war ein Mann aus dem Vollen, um die Goethische Bezeichnung zu gebrauchen. Ideal gesinnt sein ganzes Leben hindurch. Du, mein Sohn, kannst vor allen stolz auf Deinen Vater sein. Sei es. (Er streckt ihm seine Rechte entgegen)

Sohn (ergreift sie und drückt sie schweigend)

Onkel: Ich will also noch einmal die Normen über das Begräbnis verlesen:

> „Und man soll mich nicht bestatten in der dumpfen Erde, wo schrecklich die Leichenwürmer hausen, sondern man soll mich nach meinem Tode vereinen mit der gesamten Schöpfung. Ich will, daß mein Leib durch Feuer verzehrt werde, und daß meine Asche nachher zerstreut werde in alle vier Winde. Aber nicht in der dunklen Stadt oder in ihrem Bannkreise soll dies geschehen, sondern am Ufer des deutschen

Meeres, der Nordsee. Zu diesem Zwecke soll mein geliebter einziger Sohn Edgar sich allein in die Nähe von Cuxhaven begeben, unter dem Arme die schlichte Urne mit meiner Asche tragend. Und er soll meine Asche in die Wogen streuen, indem er folgende, von mir gedichtete Verse spricht:

Sein Leben lang war er ein Wahrheitssucher,
Und allem Schlechten war er ein Verflucher,
Er rang und strebte, um das Licht zu fassen,
Will nun im Tode auch das Licht nicht lassen,
Will ewig in dem freien Aether schweben,
Will auch im Tode leben, leben, leben."

(Alle schluchzen)

Mutter: Ach, er war zu schade für die Welt — so begabt, so bedeutend.

Der alte Onkel: Heut regieret das Geld, der Händler. Und die Guten und Edlen werden verachtet. Seine Anordnung ist nicht ganz dem Christentume entsprechend, aber Gott wird darüber hinwegsehen.

Tochter: Vater gehörte dem Bunde für persönliche Religion an.

Onkel: Der ganze Bund, dessen zweiter Vizepräsident ich ja bin, hätte ihm das letzte Geleit gegeben. Doch in seiner Bescheidenheit hat er hierauf verzichtet. — Und nun, da wir bereits die Verbrennung des Verblichenen haben eintreten lassen, bleibt uns noch die eigentliche Bestattung. Edgar bringe die Asche her.

Sohn (setzt eine Vase mitten auf den Tisch): Hier ruht der Teure.

Onkel: Das Gefäß scheint mir zu kostbar. Er wollte eine schlichte Urne.

Tochter: Wir haben die große Blumenvase aus der guten Stube genommen.

Mutter: Es ist echtes Meißner.

Onkel: Laßt sehen, ich kenne die Fabrikmarke. (Er dreht die Vase um)

Mutter: Um Gotteswillen, daß die Asche nicht herausfällt!

Onkel: O nein, ich bin vorsichtig. Du hast recht, es ist Meißner. Aber eben deshalb zu kostbar. Habt Ihr kein schlichteres Gefäß?

Tochter: Wir haben eine einfache, aber würdige Zuckerdose. Doch dahinein wird die Asche nicht gehen.

Sohn: Ich glaube, es ist am meisten im Sinne des Verstorbenen, wenn wir einen einfachen irdenen Küchentopf nehmen.

Tochter: Vielleicht wäre dies wirklich das Beste. Zudem hat ja die neuere Aesthetik erkannt, daß das Zweckentsprechende immer schön ist.

Onkel: Gut denn, es sei!

Mutter (zur Tochter): So hole denn, Sylvia, einige Töpfe aus der Küche. (Die Tochter ab)

Sohn: Oh — es wird für mich eine erhebende Feier. Wie bin ich glücklich, daß ich es bin, der . . .

Tochter (kommt mit einigen Töpfen)

Mutter: Dieser hier ist hübsch.

Sohn: Dieser noch hübscher. Sieh die Rundung.

Tochter: Vielleicht nehmen wir diesen, er sieht auf dem Herde immer so niedlich aus und hat außerdem einen Deckel.

Onkel: Gut denn, es sei. Schütte, Edgar, des lieben Vaters Asche aus dieser Vase in diesen Topf.

Sohn (tut es etwas schnell)

Tochter: Langsam, Edgar! Siehst Du, Du hast etwas verschüttet. Das müssen wir wiederkriegen. Es könnte gerade sein Herz sein.

Mutter: Hole die Staubbürste, Sylvia, und fege vorsichtig diese Asche zusammen. (Tochter tut es) So, und nun das Ganze auf Papier und nun in den Topf. (Tochter tut es)

Onkel: Vater liegt in seiner Urne. Und Du, mein Sohn, hast jetzt eine ernste Pflicht. Du reist 2 Uhr 14 nach Cuxhaven. Und bringe uns die Urne als teures Andenken zurück. Lebe wohl.

Mutter: Lebe wohl, Edgar. Versprich mir, Deine Pflicht ganz zu erfüllen.

Sohn: Ich verspreche es, Mutter. Ich kenne die Bedeutung meiner so tieftragischen und doch auch wieder wundervollen Mission. Nun gib mir den Topf, Onkel.

Onkel: Hier der Topf. Bewahre ihn gut.

Tochter: Daß er das Gedicht nicht vergißt!

Onkel: Hier auch die Verse. Und sprich sie recht ausdrucksvoll.

Sohn: Vater soll mit mir zufrieden sein. Adieu, adieu!

Alle: Adieu, Edgar, adieu, adieu! (Edgar mit dem Topfe ab)

Vorhang

Zweite Szene

Der Strand bei Cuxhaven

Der Sohn in Gehrock, Radmantel und Zylinder tritt weinend auf, den Topf vorsichtig unterm Arm. Hinter ihm eine Anzahl Menschen, die alle lachen.

Eine Stimme: Was hat denn der da?

Andre Stimme: Was weint der denn?

Ein Mann (geht auf Edgar zu): Was ist Ihnen denn, junger Herr? Was tragen Sie da?

Sohn (schluchzend): Vatern!

Mann: Vatern ...? (Zu den andern) Ein Irrsinniger, wie mir scheint.

Stimmen: Ein Narr, ein Irrsinniger!

Sohn (öffnet den Topf, greift in die Asche, zieht sein Papier aus der Tasche, will anfangen zu streuen und zu deklamieren):

„Sein Leben lang war er ein Wahrheitssucher ..."

Stimmen: Ein Irrsinniger. — Nein, er tut nur so, ein englischer Spion, der Minen streut.

Andre Rufe: Unerhört! Er verdirbt uns unser Badewasser!

(Ein Mann fällt Edgar in den Arm, immer lauter tönt der Ruf: Er ist Engländer, er streut Minen!)

Sohn: Was wollen Sie denn? Ich streue doch Vatern ...

Mann: Sie sind ja gar nicht blödsinnig. Sie wissen ganz gut, was Sie machen. Ein Spion sind Sie.

Stimmen: Schutzmann! Holt einen Schutzmann!

Sohn: Lassen Sie mich los! Ich habe Vatern zu streuen. (Schluchzt immer wieder)

Stimmen: Da kommt ein Schutzmann. Jetzt wird man ihm sein Handwerk legen!

Schutzmann: Was ist hier los? (Zu Edgar) Mann, Sie sollen hier Minen streuen. Was haben Sie denn da im Topf?

Sohn: Vatern, Vatern. Lassen Sie mich doch!

Schutzmann: Faule Ausrede. Zeigen Sie her, heben Sie den Deckel hoch! (Sohn tut es) Asche ...? Das ist ja Asche. Was suchen Sie denn hier?

Sohn: Das ist Vaters Asche, die soll ich hier ins Meer streuen und das Gedicht dazu sagen. So stehts im Testament. (Alles lacht)

Schutzmann: Zeigen Sie mal das Papier! Ja, das scheint die Wahrheit zu sein. Aber so geht das hier nicht. Hier entsteht ja 'n Auflauf. (Zum Publikum) Gehen Sie mal alle auseinander! (Das Publikum macht keine Anstalten dazu) Schnell 'n bischen! (Publikum weicht zurück und zerstreut sich allmählich) (Zu Edgar) Die Obrigkeit wird Ihnen dazu verhelfen, das Testament zu erfüllen. Dazu ist die Obrigkeit da. Streuen Sie unter Aufsicht der Obrigkeit!

Sohn: Im Namen meines Vaters danke ich Ihnen vielmals.

Schutzmann: Nu los, 'n bischen heidi, fangen Sie an zu streuen! (Der Sohn greift in den Topf) Sie machen das schlecht. Nehmen viel zu viel Asche auf einmal. (Ihn anschreiend) Weniger Asche! (Der Sohn greift wieder in den Topf) Immer noch falsch. Sehen Sie, soviel Asche muß man nehmen. (Der Schutzmann greift in den Topf, zeigt ihm die Portion) Ich werde mal für Sie streuen.

Sohn: Nein, das geht nicht, Vaters Testament ist dagegen. Nun muß ich aber noch das Gedicht lesen.

Schutzmann: Müssen Sie das auch alleine machen?

Sohn (traurig): Ja, das auch noch.

Schutzmann: Warten Sie mal, ich werde Ihnen das Gedicht vorsprechen. (Zum Publikum, das wieder herandrängt) Zurück, wollt Ihr woll zurückgehen! Der Mann hier begräbt seinen Vater, ernste Sache, ich helfe.

Sohn: Ich danke Ihnen vielmals im Namen meines Vaters. — Und hier ist das Gedicht.

Schutzmann (beginnt zu deklamieren):

„Sein Leben lang war er ein Wahrheitssucher,
Und allem Schlechten war er ein Verflucher ..."

Nachsprechen, los, los!

Sohn (spricht nach, vergißt aber dabei zu streuen).

Schutzmann: Nu streu'n Se doch! Los doch! Noch mal!

(Der Sohn streut und deklamiert schluchzend die beiden Zeilen.)

Schutzmann:

„Er rang und strebte, um das Licht zu fassen,
Will nun im Tode auch das Licht nicht lassen . . ."

Sprechen Se nach.

(Der Sohn streut und deklamiert dabei):

„Er rang und strebte . . ."

Schutzmann: Pfui Deibel, ist ja Landwind, wir kriegen den ganzen Dreck wieder ins Gesicht.

Sohn (sehr traurig): Armer Vater, Du wolltest doch ins Meer.

Schutzmann: Nu los, los, los! damit die Sache fertig wird. Also deklamieren Se!

Sohn: „Er rang und strebte, um das Licht zu fassen,
Will nun auch im Tode das Licht nicht lassen . . ."

Schutzmann: So, und nu kommt das Ende:

„Will ewig in dem freien Aether schweben,
Will auch im Tode leben, leben, leben!"

Sprechen Se nach und streuen Se den Rest. Rest weg!

(Der Sohn streut und deklamiert):

„Will ewig in dem freien Aether schweben,
Will auch im Tode leben, leben, leben."

(Der Superintendent spaziert vorüber, die Asche fliegt ihm in die Augen.)

Superintendent (wütend): Was ist denn das für eine Art, mir Asche ins Gesicht zu streuen, das ist ja grober Unfug!

Sohn (ganz verwirrt): Der Landwind . . . Der arme Vater . . .

Superintendent: Und Sie Schutzmann stehen dabei und verhaften den Kerl nicht?

Schutzmann (unsicher): Er erfüllt das Testament, er begräbt seinen Vater.

Superintendent: Was tut er?

Schutzmann: Das ist die Asche da vom Vater . . .

Superintendent: Ah — ich verstehe, ich verstehe. Das ist die neumodische widerchristliche Sitte. Und das unterstützen Sie, Schutzmann, Sie Vertreter der Obrigkeit? Die Kirche verbietet die Leichenverbrennung. Und hier noch der Kirche zum Hohn öffentlich mit der Asche spielen! Ich bin Superintendent, ich nehme daran Aergernis. Ich verlange, daß der Mann da verhaftet wird.

Schutzmann (ganz klein): Ich bitte um Entschuldigung. Ich nehme ja auch daran Aergernis. Wenn die Geistlichkeit daran Aergernis nimmt, nehme ich es auch. (Zum Sohn drohend) Ihren Namen, nennen Sie mir sofort Ihren Namen!

Sohn (hört nicht, murmelt weinerlich): Ach, der arme Vater . . . der

Landwind . . . er kommt nicht ins Meer . . . will ewig in dem freien Aether schweben . . .

Superintendent: Ah — der Herr macht noch Faxen. Verübt groben Unfug, erregt öffentliches Aergernis und führt hier noch Possen auf.

Schutzmann: Ja, mein Herr, führen Sie hier keine Possen auf! Sie haben öffentliches Aergernis erregt und groben Unfug verübt. Wissen Sie das?

Sohn (in sich gekehrt): „Will auch im Tode leben, leben, leben! . . ."

Schutzmann: Hören Sie auf mit dem Geschwafel! Sie sind ein ganz gefährlicher Bursche. Ich verhafte Sie! Herr Superintendent kommen wohl gütigst mit auf die Wache als Zeuge?

Superintendent: Gewiß, gewiß. Wir wollen den armen Verirrten in unsre Mitte nehmen. Hoffentlich trifft ihn schwere Strafe. Wir müssen ihn zur Christlichkeit zurückführen.

Schutzmann: Ja, zur Christlichkeit! Los, vorwärts — zur Christlichkeit!

(Der ganz verschüchterte Edgar, der immer: Ach Gott, ach Gott! murmelt, wird abgeführt. Links von ihm Schutzmann, rechts Superintendent)

Dritte Szene

Dieselbe Szene. Die Bühne bleibt eine Weile leer

Vorn liegt im Sande der Topf

Ein Ehepaar — beide breit und behäbig — kommt untergefaßt heran

Ehefrau: Sieh doch, Männchen — der schöne Topf.

Ehemann: Sehr schön — und hier liegt sogar noch ein Deckel.

Ehefrau: Den könnten wir gut in der Wirtschaft gebrauchen.

Ehemann: Was meinst Du — als Sparbüchse — und für unsre Papierchen? . . .

Ehefrau: Die sind im Beutel besser aufgehoben. Aber ein prachtvoller Einmachetopf wäre das.

Ehemann: Das ist eine Idee, nehmen wir das Ding als Einmachetopf.

Ehefrau: Wir dürfen das doch, Männchen?

Ehemann: Der Topf hat keine drei Mark Wert, und Gegenstände unter drei Mark darf man behalten.

Ehefrau: Was Du alles weißt, Männchen . . .

Ehemann: Man muß das wissen, wenn man Gesetzlichkeit und Ordnung liebt.

Ehefrau (nimmt den Topf): Da kommen Kirschen rein.

Ehemann (in die Hände schlagend: Das wird uns schmecken!

(Beide ab)

Vorhang

Kasperletheater

Hochzeit / von Emil Bouquet

Ein Höhlendrama in zwei Akten

Erster Akt

Freie Gegend in Schwaben. Drüben glänzt der Bodensee, man könnte auch sagen: der Auer-Bach

Liesegang (ein Tattergreis, tritt auf mit einem Spiegel in der Hand):

So oft ich mich auch schon besehen habe:
Es steht ganz fest, ich bin ein alter Knabe!
Die Stirn hat Runzeln, und die Hand hat Schwielen,
Max Reinhardt könnte mich vortrefflich spielen.
Und nun türmt riesenhoch sich das Dilemma:
Warum nur nahm ich sie, die blonde Emma?
Hätt' mein Gedächtnis nicht so viele Lücken,
Dächt' an das letzte ich von Hauptmanns Stücken,
Wo Kaiser Karl, mit Händen mild und lind,
Liebkoste das verfluchte Gersu-Kind
Und doch von ihm mit Hörnern ward versehen,
Wie's sonst nur vorkommt in den richt'gen Ehen.
Zwar Emma nicht in fremden Gärten stiehlt,
Sonst würde sie nicht von der Heims gespielt.
Doch ach, wer trifft in diesem Fall das Rechte?
Trau einer dem entfamigten Geschlechte.
Nein, gar zu sehr bedrängt mich diese Plage:
Frein oder nicht frein, das ist stets die Frage.

(Er geht ab, mit dem Kopfe wackelnd, aber nicht nur, weil er nachdenkt)

Emma (ein ätherisches Wesen mit blonden Zöpfen, tritt auf):

Es zeigt mein Blick, so lyrisch und so matt:
Ich weiß noch nicht, wer mich geschoren hat.
Noch niemals hab ich aber was geklagt:
Ich tue das, was mein Papachen sagt.

Bartel (ein Rauhbein, stürzt auf die Bühne):

Verdammt noch mal, verflucht und zugenäht:
Wer ist das Mädchen, das dort vor mir steht?

Emma: O, edler Jüngling, dessen Blick mich bannte:

Seit wenig Stunden bin ich deine Tante.
Weit besser hättest du zwar mir behagt,
Doch tu ich stets, was mein Papachen sagt.

Bartel (die Füße auf den Tisch legend):

I, Kruzitürken, Donnerschlag und Hagel:
Die Hochzeit wird zu meinem Sarg ein Nagel!
Fürwahr, die Sache nehm' ich nur ironisch:
Sag, Emma mir, denkst du so sehr platonisch?
Verzichtest du auf deinen Ehewegen
Auf jeden, auch den kleinsten Kindersegen?

Emma: Ich weiß bis heute gar nicht, was das ist,

Doch schon der Gram an meinem Herzen frißt,
Wenns so steht, hat die Ehe keinen Zweck,
Denn darüber kann keine Frau hinweg!
Was aber mach' ich, wenn man mich nun plagt?
Du weißt, ich tu, was mein Papachen sagt.

Bartel (leidenschaftlich, nachdem er in die Stube gespuckt und seine Stiefelsohlen an der Tischdecke gesäubert hat):

Geliebtes Vieh, laß endlich Dein Gegröhle:
Komm mit mir in die traute Felsenhöhle,
Gleich auf der Stell' mit mir des Weges zieh:
Dort treiben wir ein wenig Bigamie.

Emma: Ich soll zu finstern Grotten, Schluchten, Pfützen?

Meinst Bartel Du, das wird dem Stück was nützen?
Ich frage nur: es sei kein Nein gewagt.
Ich tu jetzt stets, was mir mein Bartel sagt.

Bartel (beißt in himmelstürmender Begeisterung ein Stück Käse ab und trinkt einen Schnaps):

Mein süßes Tier, komm in des Glückes Hafen,
Dort legen wir uns ganz beruhigt schlafen.
Die Zuschauer, die muß man übersehen.

(Schreit ins Parkett hinunter):

Wems hier nicht paßt, der kann nach Hause gehen!!

Emma (flötet gleichfalls ins Parkett hinunter):

So grob hätt' ich Euch nicht den Text gelesen,
Weil ich die Heims und ein ätherisch Wesen.
Doch kenn' ich diesmal meine ernste Pflicht:
Ich schweige immer, wenn mein Bartel spricht.

Zweiter Akt

Felsenhöhle. Bartel und Emma schlafen

Liesegang (schleicht hinzu und spricht halblaut zum Parkett):

Ich bitte, Wertgeschätzte, nicht erschrecken:
Ich werd' mich hüten, diese aufzuwecken.
Denn erstens wär' ein Zweck drin nicht zu sehen,
Da, was geschehen mußte, schon geschehen!
Und zweitens: weck' ich Barteln auf und Emmen,
So ist der Rede Strom nicht mehr zu hemmen,
So reden sicher sie noch drei, vier Akte,
Da ihre Sprachwerkzeuge sehr intakte.
Drum, teure Freunde, wollet mir verzeihen,
Laßt mich allein mit meinen Hirschgeweihen
Und kommt zurück, wenn Taufe hält gar schlau
Von Bartels Söhnchen meine liebe Frau.

Das Publikum verläßt ganz leise das Theater, um die Schläfer nicht zu stören. Bartel und Emma schlafen unentwegt weiter.

Rundschau

Schwabinger Schattenspiele

Seit kurzer Zeit besteht in dem Literaturvorort von München ein Schattentheater, in dem eine unter der Oberleitung des Lyrikers Alexander von Bernus vereinigte Gruppe von Dichtern und Zeichnern teils noch aus der alten Romantik stammende, teils der jüngsten entsprossene Silhouettenspiele aufführt. Die fehlende Dimension, das Flüchtig-Hintergrundlose der Technik, verweist die Stoffwahl auf die gewissermaßen ‚zweidimensionalen' Gefühlswerte: Sehnen, Suchen, Warten, Gebanntsein und Erlöstwerden und dergleichen; aus dem Randlosen ins Randlose rinnende Gemütswege, von denen ein winzig Stück plötzlich durch körper- und farblose Bildlichkeit an den Tag gerissen wird; nicht aber: Kreuzung, Zusammenprall, Verschlingung.

Von der reinsten und stärksten Wirksamkeit mußten daher Stückchen sein wie Karl Wolfskehls ‚Wolfdietrich und die rauhe Els' oder Adelheids von Sybel-Bernus ‚Wegewart', die beide von Liebesharren und -erlösung handeln; doch hat nur Wolfskehl eine stilgemäße — an Grimmsche Märchen gemahnende — Sprache gefunden. Goethes ‚Pate Brey', Tiecks ‚Rotkäppchen' und auch Alexanders von Bernus ‚Don Juan' (seinen ‚Pan' konnte ich leider nicht sehen) haben zu grelle, stoßende, hastige Gesten, als daß man nicht versucht würde, das Spiel ins Plastisch-Dreidimensionale zu übersetzen und so seine tiefsteigene Wirkung — die etwa als die einer zu graphischen Gebilden aufgerinnenden romantischen Musik zu umschreiben wäre — zu zerstören.

Die Figuren der Schwabinger sind teilweise vorzüglich; besonders fielen die Rolfs von Hoerschelmann auf durch Schlagkraft der Kontur bei feiner Zurückhaltung in der Zerlösung der Linie. Hier die richtige Mitte zu finden, muß sehr schwer sein, ebenso wie erst längere Praxis einen wirklichen Stil für die Wiedergabe der Beiworte bringen wird, der vom Rhythmus der Lebenssprache wie von der Liturgie sich gleicherweise entfernt hält.

Neu ist natürlich dies ganze Schauwerk nicht; in welch vergraute Zeitschichten seine Wurzeln hinabreichen, weist das früher einmal hier angezeigte Buch des erlanger Professors Jacob auf. Doch scheint jetzt mit der endlichen Erkenntnis von der Unzulänglichkeit des mächtelosen Dramas die Zeit dieser ‚Kammerspiele' par excellence wieder gekommen. Der Gefühlsgehalt etwa eines slawischen Lichtsehnsuchtstückes ließe sich viel wuchtiger, weit knapper und hemmungsloser von der horizontalen Szene her auslösen als von der vertikalen, auf die man immer hinaufspringen möchte, um den darauf herumredenden und -rauchenden Herrschaften einen Stüber zu versetzen.

Harry Kahn

Das Wintermärchen

Es gibt nicht viele Künstler in Wien, die sich solch edler Beliebtheit rühmen können wie Carl Goldmark. Edel deshalb, weil sie nichts von der spürenden Neugierde an sich hat, mit

der sonst hier das Private des Künstlers durchstöbert und zum eigentlich Wichtigen gemacht wird. Aber von Goldmark haben weder geschäftige Notizen noch eifrige Intimitätssucher jemals verkündet, welche Hüte er zu tragen pflegt, welche Weinmarke er bevorzugt, welche Frauen er liebt, oder in welchen Papieren er seine Tantiemen anzulegen gedenkt. Gleichviel, ob seine Zurückgezogenheit daran schuld ist, daß die Wertschätzung, die dem verehrten Meister zuteil wird, nicht in der gesellschaftlichen oder journalistischen Reportage über seine menschlichen Gewohnheiten begründet ist (wozu nebenbei zu bemerken ist, daß gerade über diese Gewohnheiten viel zu sagen wäre, die ein fast unbegreifliches Beispiel strengster künstlerischer Hygiene bedeuten und einem neuen Hippel reichlichen Stoff zur Frage verlängerten Lebens und erhaltener Jugend geben könnten): jedenfalls ist es sehr erfreulich, einmal den seltenen Fall zu sehen, daß einer künstlerischen Leistung Ehrfurcht entgegengebracht wird. In solchem Maße, daß sie auch nachwirkend tätig ist. Während die meisten andern Musiker sich ihren Platz mit jedem Werk neu erobern müssen, wird alles Neue des Schöpfers der ‚Königin von Saba', des ‚Merlin', der prachtvollen Tondichtungen der ‚Ländlichen Hochzeit', der Sakuntala und Penthesilea, der Sappho und des Prometheus mit einer so herzlich ehrerbietigen Liebe erwartet, daß es um so mehr zu bewundern ist, wenn solche Liebe nicht enttäuscht wird. Von den Werken Goldmarks geht offenbar die gleiche Wärme aus wie von der unwiderstehlichen, klugen Liebenswürdigkeit und der milden und klaren Harmonie seiner Persönlichkeit. Dieselbe Herzlichkeit, die — besonders während des zweiten ‚Wintermärchen'-Akts — oft im Auditorium aufrauschte, war sofort zu spüren, als sich die kleine Gestalt des alten Herrn mit dem geistvoll slovakischen Kopf, mit den langen weißen Haaren, dem hängenden Schnurrbart, den blitzenden Augen und der hohen Stirn zum Danke zeigte. Mir persönlich wäre diese Herzlichkeit im ersten und letzten Akte angenehmer gewesen; weil sie von mehr Verstehen für das spezifisch ‚Goldmarksche' gezeugt hätte, das — den achtundsiebzig Jahren des Meisters zum Trotz — nicht ein bloßes ‚Bildnis' ist, „der Jugendliebe ein Angedenken klar und fest, dran sich der Lenz erkennen läßt," sondern noch immer unmittelbarer Ausdruck in jener besondern Weise, die sich, wenn auch nur zwei Takte dieser Art erklingen, mit keiner andern verwechseln läßt. Was mir das Wesentliche zu sein scheint, und weshalb es mir müßig vorkommt, nachzuprüfen, ob Goldmarks melodische Erfindung auf gleicher Höhe steht wie einst, und ob er dies oder das schon früher einmal gesagt hat. Das ist sicher der Fall und manch ‚ausgefahrenes Geleise' wäre besser unbetreten geblieben: auch manches nur der musik-dramatischen Routine Angehöriges und manch sorgloses Sichüberlassen an gewisse alte, in Prunkaufzügen und in summarisch mitagierenden Chören gedankenlos zufriedenstellende ‚Opern'-Effekte (‚Wirkung ohne Ursache') hätte man lieber vermieden gesehen. Aber das Entscheidende liegt in der durchaus hoch zu wertenden Eigenart, die auch aus dem ‚Wintermärchen' in seinem ersten und letzten Akt spricht, in der strahlenden Frische, die den musikalisch gerade so reichen, aber nicht aus gleich eigenem Quell fließenden zweiten Akt belebt, in der drängenden Hitze dieser oft in brünstiger Leidenschaft kochenden Musik, die freilich oft ein Uebermaß an Chromatik liebt, in der Treffsicherheit plastischer Motivbildung. Auf Ein-

zelheiten möchte ich mich nicht einlassen, weil ich sonst auch von Willners Text sprechen müßte, der in sprachlicher und auch in szenischer Beziehung meine Empörung darüber erweckt, daß es kein Strafgesetz gegen Beleidigungen gibt, die an Shakespeares oder eines andern Großen Majestät begangen werden. Zum Glück aber ergänzt sich jeder seinen Shakespeare dazu und läßt sich immer wieder von den ‚magischen Tönen‘ und dem ‚berauschenden Duft‘ üppig sinnlicher Goldmarkscher Melodie zu ihrem freilich immer mehr verhüllten orientalisch schwülen Pomp betören. Wobei nicht verhehlt werden darf, daß es Stellen gibt, in denen auch die Musik versagt, und über die auch die von Bruno Walter mit glühender Faszination geführte und von den Leistungen der Mildenburg und der Kurz, Slezaks, Demuths, Schrödters und Mayrs getragene Aufführung nicht hinwegzutäuschen vermochte. Aber gleich darauf fängt einen — vielleicht ganz gegen das Dramatisch-Organische — ein süßer Lockruf des erfindungsreichen Rattenfängers wieder ein. Der Rausch und Taumel freilich, der in der bis zum Sprengen mit Musik angefüllten ‚Königin von Saba‘ bestrickt, waltet im ‚Wintermärchen‘ nicht. Trotzdem spürt man den Meister jener brausenden, durchfieberten, heiß atmenden Musik auch hier — wenn auch besonnener, maßvoller und sparsamer; aber fast immer unmittelbar und persönlich. Was man von viel Jüngeren nicht sagen kann: wer das ‚Wintermärchen‘ geschrieben hat, ist ein Lebendiger und hat das Recht, zu seiner Zeit zu sprechen. Allerdings: wer die kolossale Tempelszene der ‚Saba‘ zu schaffen vermochte, ist mehr. Er spricht zur Nachwelt. Richard Specht

Chat noir

Heijermans, der jetzt mit dem Behagen eines poetischen Kleinbürgers in Berlin auf Sensationen pirscht, hat gegen die Kabaretts einen Fluch ausgestoßen . . . einen Fluch, dessen orthodoxe Geradheit mich erschreckte, weil er mich aus dem Dornröschenschlaf riß, in den ich bei der Lektüre liebenswürdiger Feuilletons zu versinken pflege. Der Chronist wurde pathetisch, als er den Umstand bedachte, daß die Kabaretts die Leute am Zubettegehen hindern . . Ich fühle mich verpflichtet, gegen die öffentliche Verbreitung solcher Häresien Einspruch zu erheben. Das Kabarett entzieht ganz im Gegenteil die Leute den materiellen Ausschreitungen und führt sie hübsch ins Reich der Ideologie. Zum Beispiel. Im Chat noir hatte ich einen Frack und einen Smoking neben mir sitzen. Der Frack verstand nicht, warum das Geschäft des Herrn Nelson Chat noir firmiere. Der Smoking krümmte den Rücken und rollte schnurrend die Augen. Der Frack verstand noch immer nicht. Da rezitierte der Smoking Bierbaum. „Im Mai sind alle Bäume grün und alle Jüngelinge, und wer ein Herz hat, faßt sich eins, und wer sich keins faßt, hat auch keins — singe, mein Kater, singe.“ Diese letzte Strophe sprach er ausdrucksvoll und auf den gekrümmten Kater deutend, der das als Programm dienende Photographiealbum Rudolph Nelsons ziert. Als Psychologe stellte ich dann im Lauf des Abends fest, daß der Frack und der Smoking strahlend, also jedenfalls sehr glücklich dasaßen und auch nicht finster wurden, als Willi Prager das Publikum mit jüdischen Witzen zu faszinieren begann, daß sie sich halb vor Aufmerksamkeit verzehrten, halb sich müde lachten und schließlich unter den Zeichen endgültiger Zufriedenheit aufbrachen.

Dagegen beobachte man, bitte, die dynamische Betätigung der Herrschaften, die um dieselbe Zeit in der Friedrichstraße promenieren, obwohl sie gar nichts am Zubettgehen hindert . . Also sind die Kabaretts eine moralische Anstalt im berliner Nachtleben, ein Freiwilligenkorps der innern Mission. Danach gehe ich tiefbefriedigt zur Besprechung des Chat noir über. Zu allem macht Nelson die Musik. Eine hübsche, anschmiegende Musik, die eine der obersten Kabarett-Tugenden besitzt: daß sie improvisiert scheint. Fritz Grünbaum als Konferenzier hat sich eine Bajazzorolle ausgedacht, mit der er seine gute Literatenseele salviert; etwas, woran man ein artistisches Vergnügen haben kann. In einem Cabaret artistique hätte man Grünbaum Verse vorlesen gehört, er wäre fähig gewesen, in einer von Willette inszenierten Pantomime einen erschütternden Pierrot zu spielen. Ich glaube es. Ich glaube auch, daß Grünbaum literarischen Geschmack und Kenntnisse hat — kurz, daß er wohl kaum für ein berliner Erwerbskabarett prädestiniert war. Er hat sich dafür einrichten müssen. Und als er so aus der Not eine Tugend machte, gelang ihm eine durchaus kluge und saubere Arbeit, in seiner Rolle als intellektueller Clown. Er spielt den Schöngeist in der Hölle, den proletarisierten Aestheten, das kapitalisierte Gewissen. Er spielt das mit künstlichen Uebertreibungen und mit einem Klang in der Stimme, der die Absicht, zu scherzen, forciert, mit einem Klang wie die Parodie eines Leoncavalloschen Bajazzotons. Grünbaum gefällt, wie Clowns gefallen. Aber sein durch wienerischen Akzent gemilderter Clown ist besser, als die Kavaliere zu ahnen scheinen, die in ihre Beifallslust einen Tropfen gutmütiger Verachtung mischen. An Lene Land, dem gepriesenen Gast des Chat noir, scheint mir nur die Hysterie echt zu sein. Alles andre sind (vielleicht unverschuldete) Reminiszenzen an die Guilbert. Ihre Parodien sind dilettantisch, und in jeder bessern (Guilbert-)Gebärde bleibt sie mit verhaltenem Lachen stecken. Warum pflegt sie nicht ihre hysterische Häßlichkeit? Warum will sie gewinnen? . . Die kleine Käthe Erlholz, die soviel wie gar nichts kann, ist mir unendlich lieber. Man behält, wochenlang, eine rührende Erinnerung an sie und geht wieder hin, um sie auf die Bühne kommen zu sehen und ihre kleine Stimme zu hören . . Im Chat noir spielen jetzt die Marionetten des Bildhauers Waldemar Hecker. Eine Operette mit lustigen Couplets und von blöder Erfindung zeigt, daß diese Miniaturbühne mit ihren bunten Puppen die unterhaltendste Sache der Welt sein könnte, wenn sich etwa Shaw oder Wedekind entschlössen, dafür zu schreiben. Sie ist die ideale Bühne für Purzelbäume und Genieblitze, für einen Mann, der sich den Teufel um die ‚ewigen Gesetze' des Theaters schiert. Das Szenenbild der Presberschen ‚Salome', die ich vor einigen Wochen dort sah, war entzückend. Das Bild des ‚Nachtasyls' eignet sich nicht für die Marionettenbühne, die ihrem ganzen Wesen nach romantisch ist und auch in ihrem Apparat romantisch sein muß, hell, zierlich, bunt und mit Zärtlichkeit betraut. Herr Nelson bestelle sich ein Stück bei Erich Mühsam. Er bewege ihn, aus seinen strapazierten Notizbüchern vorzulesen, von denen der Dichter geschwollen umhergeht. Grünbaum wird die Worte finden, um den Havelock mit dem Frack und dem Smoking in Verbindung zu bringen.

René Schickele

Puppenspiele

Wenn man — im obern Saal des Café Splendid, Kurfürstenstraße 75, Mittwoch und Sonnabend, nachmittag vier Uhr — den münchner Bildhauer Waldemar Hecker, der früher den Elf Scharfrichtern angehörte, hinter den Kulissen inmitten seiner toten, baumelnden Puppenschar sieht, merkt man, er hat eine innere Beziehung zu diesen Dingen; er folgt nicht nur der Zeitströmung und nützt sie aus. Man fühlt, er hat die Begabung, den Puppen Leben zu verleihen, das Bildnerische in ihm drängt zu dieser Betätigung, er fühlt sich unter ihnen wohl.

Diese Masken haben Charakter. In langen Reihen hängen sie an der Wand und blicken melancholisch oder pathetisch oder frohlockend und sentimental drein. Jede Puppe hat ihr besonderes Kostüm, das in der Art, wie Hose, Jacke und Hut geformt sind, der Erscheinung und ihrem Charakter sich anpaßt, so daß das Ganze sofort schlagend wirkt. Eine ganz eigene Welt, mit allen Requisiten, Kulissen und Kostümen, wie eine große Bühne.

Hecker sucht im Märchenstück Wirklichkeit zu geben. Dadurch, daß er die Puppen sehr klein macht, erreicht er den Eindruck, daß hier nur eine Illusion der Wirklichkeit vorliegt. Es ist, als sähen wir in eine kleine Welt überrascht hinein und nähmen wahr, daß sich hier ein interessantes Leben vollzieht. Die Intimität der Stimmung, die das Märchen verlangt, wird dadurch vorzüglich gegeben, und wenn, wie Alfred Walter-Horst es tut, im Text „Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen" (nach dem gleichnamigen Volksmärchen der Brüder Grimm) auch die Einfachheit der Linien gewahrt ist, ergiebt sich eine entsprechende Harmonie des Ganzen. Die Kleinheit der Masken läßt die Starrheit des Eindrucks vermeiden. Die Beweglichkeit, die durch die äußerst geschickte Handhabung der Drähte erfolgt (erstaunlich, wie durch Stellung, Bewegung der Beine und Arme, des Kopfes Ausdruck erzielt wird, der intensiv das Leben der Puppe vortäuscht) wirkt im ganzen dann umso überzeugender. Eine Welt im Kleinen, in der andre Gesetze gelten und die überraschenden Geschehnisse des Märchens natürlich erscheinen.

Zu erwägen wäre folgendes: Es müßten die Stimmen mehr in ein richtiges Verhältnis zu der Klarheit der Figuren gebracht werden. Zuerst ist die Dissonanz schwer zu überwinden, wenn die volle Stimme eines Erwachsenen von einer kleinen Puppe ausgehen soll; ein Herabstimmen wäre auch suggestiver. Dann: da der Schauplatz, zum Beispiel: die Lichtung im Wald mit dem Galgen, in voller Realität erscheint, müßten die Farben hier dekorativer verwandt sein. Das Detail verwirrt zu sehr; dekorative Gestaltung würde eine große, beruhigende Großzügigkeit hineinbringen. Dieser Vereinfachung könnten sich dann auch die Kostüme in ihren Farben anschließen. Zum Schluß: die Beleuchtungseffekte könnten noch wirkungsvoller verwandt werden. Sie würden dazu dienen, Licht und Schatten greller zu verteilen und so Kontraste zu schaffen, die dazu dienen können, große Flächen zu schaffen und die Erscheinung großzügiger zu beleben.

Das alles wäre zu beachten. Denn da die Bühne sich auf kleinstem Felde beschränkt, muß alles aufs sorgfältigste diszipliniert sein und das Künstlerische muß in die klare Sphäre bewußter Komposition gehoben werden.

Ernst Schur

Henry Bernstein

Seit einigen Jahren hat die deutsche Bühne in jeder Saison ein bis zwei Henry Bernstein-Dramen zu überstehen. Der Kulturvermittler Rudolph Lothar ist es, der den Import übernommen hat. Nun könnte er sich aber schon beruhigen. Gegen den Zauber dieses schwadronierenden Theaters, dieser dampfenden ‚Technik', dieser wie geboxten Dialoge sind wir allmählig immun geworden. Hingegen hat sich der Ekel vor dieser Sorte geschriebener Koulissenreißerei nicht unwesentlich vertieft, Herrn Bernsteins überhitzter Dramen-Mechanismus interessiert uns nicht mehr, und ein paar Minuten voll Herzklopfen und Atemlosigkeit scheinen uns mit einigen Stunden des Dégouts zu teuer erkauft. Der diesjährige Bernstein heißt ‚Simson' (eigentlich ‚Foudre!') und wurde kürzlich im wiener Deutschen Volkstheater abgeknallt. An diesem ‚Simson' mag einmal das Essentielle der Bernsteinschen Kunst betrachtet werden.

Wenn man dem Dichter sagte: „Herr, Ihre Kunst geht mir auf die Nerven!" würde er erwidern: „Eben das soll sie!" Denn ihr Trick ist: Nervenreize — unter intellektuellen Vorwänden. Eine Dramatik, die, ernst und bedeutungsvoll schauend, als wünsche sie, des Hörers Seele zu alterieren, doch nur auf seine Magengrube zielt. Es gibt nichts ähnlich Verlogenes wie diese Bernsteinschen Dramen. Ihr Erzeuger hat Geist und Kenntnis genug, um die Allüren des bessern Schauspiels anzudeuten: seine Komödie langt mit ein paar banalen Scheingriffen nach gesellschaftlichen Problemen, ihre blutunterlaufenen Augen blinzeln psychologisch, sie keucht Tiefsinn. Und Herr Bernstein tut so, als sei ‚das Theater' stärker als er. Als sei er ein nachdenklicher, von dichterischen Intuitionen und Absichten vollgestopfter Mann, der nur immer durch sein ungeheures Temperament hingerissen, durch seine Leidenschaft aus allen zartern Bedenken fortgeschleift werde. Er tut so, als seien seine Werke au fond durchaus noble Komödien, Geburtsaristokraten der Literatur, die, in der Tropenluft der Bühne von einer Art Theaterkoller überfallen, unwiderstehlich zu Gewalttat und Exzeß geschleppt würden. In Wahrheit ists gerade umgekehrt. Die Bernsteinschen Dramen sind, wenn man so sagen darf: Parvenüs. Es sind ganz gemeine, ordinäre Kolportagestücke, die sich durch literarische Listen und manuelle Geschicklichkeiten eine Art Adel zu erzwingen wußten. Und es ist charakteristisch, daß er von der Börse nicht loskommt, von dem Thema des Geldes mit seinen Kräften, ein Individuum in gewaltige Höhe zu tragen oder es in die tiefsten Keller der Erniedrigung zu schmettern. Es waltet ein der Genialität nicht entbehrendes, großartiges Spekulantentum in der Bernsteinschen Dramenmache. Er ist im Literarischen ein Faiseur großen Stils. Es ist eine mächtige Gier in seinen Komödien, ein, oft bezwingender, Wille zur Wirkung, ein gänzlicher Mangel an Nervosität, ein riesiger Appetit und ein unbedenkliches Ausnützen der Muskelkraft. Schon ihre Titel sind wie Griffe an die Gurgel: ‚Rafale!' — Voleur!' — ‚Foudre!' Es sind Zeitungsdramen, in dem Sinn, in dem man von Zeitungsromanen spricht. Man sehe nur die Aktschlüsse; sie sind immer ungefähr so: „Da erhob der Graf den Revolver, zielte, drückte den Hahn herab und ..." (Fortsetzung folgt). Die gewaltigste Spannung der Bernstein-Dramen liegt in den Zwischenakten. Das Publikum japst vor Gier nach der ‚Fortsetzung'.

Henry Bernstein ist ein großer ‚Techniker', gewiß. Er hat vor allem eine Kunst der Retardierung, die staunenswert ist. Ein krachendes Unabänderliches kündigt sich am fernen Horizont an. Nun kommt es näher, immer näher, aber wie langsam, wie quälend schrittchenweise! Wenn es endlich da ist und endlich explodiert, ists ein allgemeines Aufatmen, ein Erlöstsein, und im Applaus schafft sich die zum Platzen emotionierte Zuhörerschaft ein befreiendes Ventil. Er ist ein Techniker, zweifellos. In diesem ‚Simson', wie in fast all seinen Stücken, tobt eine brandende Dialektik: im dritten Akt spritzt der Schaum wütender, gehässiger, verzweifelter Worte so hoch, daß der Zuhörer in seiner Angst und Erregung wahrlich Sturmesnot verspürt. Und sich dann dreifach behaglich auf den sanften Gewässern des vierten Aktes schaukelt, in dem Liebe, Versöhnung, Lohn für Tugend, Dank für Treue und ähnliches dramatisches Oel alle Wogen geglättet haben. Herr Bernstein wird immer Erfolg haben. Er ist ein ‚Techniker', er hat einigen zwischen giftig und süßlich schwankenden Humor, er ist gegen die Sittenverderbnis der großen Gesellschaft und für die heiligen Rechte des starken Individuums. Er hantiert überdies immer mit mehreren Millionen, in der mystischen Zauberlandschaft riesiger Vermögen, im Duft betäubender Summen. Er ist ein Dramen-Journalist. Ein Besorger theatralischer Sensationen, Erhitzungen und Rührungen, wie sie eine großstädtische Bürgerschaft liebt und braucht. Er ist der penetrante Sänger ihrer Träume, ihrer Sehnsucht, ihres Herzensfiebers, ihres verschwiegenen Knirschens und ihrer goldenen Triumphe. Er ist für die Bühne der Romantiker der Bourgeosie.

Alfred Polgar

Acht Tage nach Wien hatten unsre Nerven das Vergnügen. Damit aber auch das Herz nicht leer ausginge, ließ uns das Neue Theater an diesem Abend das Wiedersehen mit Ferdinand Bonn feiern. Das Vergnügen war groß und verständlich. Der Mann braucht nämlich weder selbst eine Bühne zu leiten, noch die Geschichte dieser zwei Jahre zu schreiben, um uns mühelos zu erheitern: er braucht nur tragische Rollen zu spielen. Der Simson soll ergreifen. Sein Verfertiger ist zu klug, um sich mit der Wirkung auf die Magengrube zu begnügen: er weiß, daß es doppelt so viel Aufführungen gibt, wenn er es zugleich auf die Tranendrüsen absieht. Ich schätze Henry Bernstein nicht höher ein, als es Polgar tut, und muß ihm doch das eine lassen, daß dieser Simson auch ergreifen kann. Er ist in den Umrissen nicht verzeichnet. Die Tragödie leidet mehr an der schiefen Motivierung der Vorgänge, an ihrem gestelzten Dialog und an der Ueberflüssigkeit des vierten Aktes als an dem Titelhelden. Ich habe den ganzen Abend Guitry vor mir gesehen und bin gewiß, daß seine rassige Brutalität, sein impetuoses Temperament und seine blutvolle Geistigkeit das Erlebnis Jacques Brachards weit über die Kulissensphäre des Boulevards emporheben. Herr Bonn, ein Schauspieler für Vorstadtbühnen (die allerdings auch am Schiffbauerdamm liegen können), wird um so komischer, je bedrohlicher die Situation wird. Seine Ruhe kreischt geradezu vor falschester Theatralik, seine Nonchalance ist einem minderbegabten Kommis abgeborgt, sein Schmerz ist schmalzig, und wir hören nicht früher zu lachen auf, als bis dieser Hampelmann ein Menschendarsteller genannt wird.

S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne

IV. Jahrgang / Nummer 8

20. Februar 1908

Ein Dezennium Schlenther / von Felix Salten

Zehn Jahre also. Und weil das nun ein Merktag ist, soll heute etwa das ganze Schuldbuch wieder durchgerechnet, das alte Klagelied wieder angestimmt werden? Das zehn Jahre alte Klagelied, das jetzt so endlos viele Strophen hat? Ich mag nicht. Das Raunzen war mir von jeher zuwider, das Jammern verhaßt. Das ewige Neinsagenmüssen ist mir, wie oft, eine Last gewesen, und in diesen zehn Jahren hab ich mich nach der edlen Freude des Bewunderns, wie oft, gesehnt. Immer vergeblich. Das macht müde. Sich entrüsten . . .? Gott ja, man hätte Grund und Ursache in Menge. Aber ich bringe es nicht mehr fertig. Und künstlich unterzünden kann ich da nicht. Kann einem Programm zuliebe meine Entrüstung nicht heizen, wenn ich von einer Sache nicht wahrhaft im Inneren erregt bin. Das Burgtheater jedoch regt mich nicht mehr auf.

Zehn Jahre. Es ist ein Gedenktag, ein Jubiläum beinahe. Nicht nur für den Direktor Schlenther, sondern ein wenig auch für mich, denn ich habe zehn Jahre lang gegen ihn gestritten. Manchmal vielleicht zu heftig, aber stets nur angetrieben von der Angst um das Burgtheater, dessen Ruhm ich schwinden, dessen schönste Möglichkeiten ich gefährdet sah. Vom ersten Tag an, von jenem Tage an, der sich nun zum zehnten Mal jährt, und an dem Herr Doktor Schlenther durch die vollendete Devotion seiner Eintrittsrede alle Hoffnungen, die ihn erwartet hatten, vernichtete. Nichts mehr davon! Es ist ein Gedenktag. Zehn Jugendjahre mit ihren Träumen und Idealen sind vorbei. Auch die Bitterkeit der Enttäuschung ist fast schon überwunden.

Ein Tag, der friedfertig und zum Nachdenken stimmt. Man ist älter geworden, und hat man dieses Leben voll Arbeit recht betrachtet, dann lernt man doch, daß es grundlose Erfolge nicht gibt. Das schlechthin Schlechte kann dauernd nicht bestehen. Das lernt man. Blickt man mit dieser Überzeugung einen Gegner an, der Erfolge errang, dann muß man doch

nach den Talenten suchen, die er besitzt, nach den positiven Kräften, die ihm eigen sind. Ein Mann bleibt nicht zehn Jahre lang Direktor des Burgtheaters und ist dann einfach abzutun, indem man ihn faul, rückständig, abtrünnig oder sonst was Häßliches nennt. Sein Wirken mag im höhern Sinn verderblich sein. Aber irgendwo muß sein Können liegen.

Herr Doktor Schlenther hat das Burgtheater wirtschaftlich zu einer brillanten Unternehmung gemacht. Das Geschäft blüht, das Defizit, das einst sprichwörtlich und den Witzblättern ein immer willkommener Anlaß zu dummen Späßen gewesen ist, hat er verschwinden lassen. Auch von Schauspieleraffären, Krisen und Renitenzen bleibt die Oeffentlichkeit unbehelligt. Die Maschine funktioniert langsam, aber nahezu geräuschlos.

Langsam. Er ist ein Mann ohne jedes Tempo. Seine Bewegung ist so wenig sichtbar, wie der Gang des Stundenzeigers. Aber bedächtig, mit einer kaufmännischen Klugheit, die nicht gering ist, trifft er seine Maßregeln. Er macht den volkstümlichen Nachmittagsvorstellungen ein Ende. Daß er damit eine antisoziale Handlung schlimmer Art begeht, kümmert ihn so wenig, wie irgendeinen andern Großunternehmer. Daß er der Stadt einen kulturellen Schaden zufügt, das geistige Brot so vielen Armen verkürzt, hindert ihn nicht. Die Klassiker müssen bald hohe Einnahmen bringen, müssen, wenn sie erst neu ausgestattet sind, eine Goldquelle werden, und es erscheint ihm sündhaft, sie zu halben Preisen zu verschleudern. Dann erhöht er die Preise der billigen Plätze. Die Bevölkerungsschicht, die er damit vom reinsten Theatergenuß ausschließt, erweckt nicht sein Bedauern. Es ist freilich eine vortreffliche Sorte Publikum, gebildete, geschmackvolle Leute, die, seit langem mit der Kunst des Burgtheaters vertraut, mit ihr verwachsen sind. Das kommt für ihn nicht in Betracht. Er denkt an die neuen, außerordentlich verbesserten Verkehrsverhältnisse Wiens, an die Elektrische, an die Stadtbahn. Diese Kommunikationsmittel werden breitere Schichten von der Peripherie hereinbringen, Bürgersleute aus allen einundzwanzig Bezirken, und das Burgtheater wird nicht mehr auf die innere Stadt und auf die umliegenden Vorstädte angewiesen sein. Dieses neue Publikum ist zwanzigmal größer als das alte Publikum der billigen Galeriesitze. Und es wird die höhern Preise schon bezahlen. Er merkt die Premierenwut der Wiener, sieht die Agioteure einen hübschen Profit einstreichen und erobert wenigstens einen Teil davon für die Kasse des Burgtheaters, indem er die Sitzpreise für Erstaufführungen steigert. Je mehr der Zudrang wächst, desto schwieriger wird es, Plätze auch für gewöhnliche Vorstellungen zu erhalten. Da sind die Stammsitzinhaber, die Logenabonnenten im Vorteil. Also wird auch die Stammsitzgebühr und das Abonnement erhöht. Kein Faiseur, der im Kalkulieren und Spekulieren ergraut ist, hätte das besser machen können.

Er trifft noch mehr. Die Schauspieler haben hohe Gagen und kleine Spielhonorare. Wenn sie absagen, krank werden, nicht auftreten wollen oder können, verlieren sie fast nichts. Sie sind imstande, das Repertoire

lahmzulegen, eine Vorstellung zu gefährden, haben den Direktor in der Gewalt ihrer Launen. Herr Doktor Schlenther gibt ihnen kleine Gagen, aber große Spielhonorare. Und wer absagt, verliert sein Honorar. Jetzt hat der Direktor die Schauspieler in der Hand. Keinem fällt es mehr ein, sich aus Trotz ‚unpäßlich‘ zu melden. Das tun nur ganz selten vereinzelte Desperados. Alle sind jetzt gesünder als je vorher, drängen sich nach Beschäftigung, und der Direktor kann ihr Einkommen vermehren, indem er sie über die Garantie hinaus auftreten läßt, oder er kann ihre Bezüge einschränken bis auf das kontraktliche Minimum, ganz wie er will. Die Ordnung ist gestützt, die Ausgaben sind geringer. Es wird Geld gespart.

Die Ernennung der Herren Kainz und Reimers zu Regisseuren birgt die Gefahr, daß die beiden eine beträchtliche Verbesserung ihrer Gagen verlangen und erreichen. Da bestimmt der Direktor plötzlich: es wird überhaupt kein Regisseur mehr ernannt. Jeder darf sich zur Inszenierung melden, jeder darf Regie führen, der sich das Talent dazu beimißt. Ein geringfügiger Betrag wird als Lohn für diese Arbeit ausgesetzt. Und es läßt sich gegen diese Maßregel nichts vorbringen, weil sie das Prinzip zu vertreten scheint: Freie Bahn dem Talent. Na schön. In praxi aber sieht die Sache anders aus. Die Kleinen denken gar nicht daran, sich zur Regie zu melden, wissen sehr gut, daß ihnen die Autorität, also fast alles, dabei mangeln würde. Die Großen aber merken, daß sie um ihre Ernennung gebracht sind, und verschmähen es, gegen Stücklohn Regiearbeit zu verrichten. So hat der Direktor Ruhe, und es ist wieder Geld gespart.

Nachdem er das wirtschaftliche Fundament derart untermauert hat, baut er den ganzen Theaterbetrieb auf den Gelderwerb und auf den Gelderfolg. Die klassischen Dramen, die er neu einstudiert, werden als Ausstattungswunder hergerichtet. ‚Don Carlos‘, ‚Räuber‘, ‚Faust‘, ‚Julius Cäsar‘ werden gearbeitet, wie in der Vorstadt ‚Wien bleibt Wien‘ oder ‚Abracadabra‘ oder ‚Die Reise um die Erde in achtzig Tagen‘ gearbeitet wurden. Fünfundvierzig Proben, von denen sechs den Schauspielern, dem Studium am lebendigen Wort, am menschlichen Material zugekargt werden. Der Rest gehört den Malern, Tapezierern, Maschinisten, Kostümschneidern und Beleuchtern. Man soll sich drängen, um solche Szenerien zu sehen. Und den Rest an Zugkraft, der etwa noch nötig ist, besorgt Herr Kainz. Die Klassikervorstellungen sind kein geistiger Wiederaufbau geworden. Das war unsre Enttäuschung. Aber sie sind ein glänzendes Unternehmen, mit kaiserlichen Mitteln ins Werk gesetzt, ein groß angelegtes Geschäft, dessen lukrativer Ausgang freilich nicht unsern Kunstbesitz, dafür aber die Hoftheaterkasse bereichert.

Derselbe unverhohlen auf den Profit gerichtete Wille bestimmt die Wahl der neuen, zeitgenössischen Werke. Man nimmt Schönthan und Koppel-Ellfeld, die mit ihrem süßen Schund vormals keine Aufnahme in der Burg gefunden hatten. Man spielt ihre schon im Volkstheater abgeklapperte Komödie ‚Renaissance‘, nur um diese zugkräftigen Autoren mit ihren nächsten

Stücken anzulocken. Man läßt Blumenthal, der schon von der vorigen Direktion ausquartiert worden war, wieder einziehen. Schönthan, L'Arronge, Thilo von Trotha, die ganze dramatische Kitschgesellschaft ist willkommen. Um solche Werke aufzuführen, werden keine Kosten gescheut, denn diese ‚Schlager' bringen ja das investierte Kapital dreifach wieder herein. Es wird genau gerechnet, nichts riskiert und nichts verloren. Gälte es nur das künstlerische Risiko, Herr Doktor Schlenther würde vielleicht manches versuchen. Aber ein literarisches Werk, das keine Kasse macht, nimmt die Zeit für Proben und das Geld für Ausstattung weg. Und das ist es, was der Direktor niemals wagt. Hauptmann, Schnitzler, selbst Ibsen werden ohne weiteres außer Betracht gesetzt, wenn sich in Berlin zeigt, daß die Ehre zwar groß, das Geschäft aber klein ist. In diesen zehn Jahren ist Herr Doktor Schlenther den Weg von der ‚Renaissance' zum ‚Husarenfieber' gegangen und an seinem Gedenktag bei der zum Zirkusdrama mißbrauchten ‚Anna Karenina' angelangt.

Die verwöhntesten Aktionäre müßten mit solch einem Direktor zufrieden sein. Jeder Verwaltungsrat könnte sich beglückwünschen, diesen Direktor gewonnen zu haben, der ein so eifriger, kaufmännisch tüchtiger Hüter der ihm anvertrauten pekuniären Interessen ist. Erscheint es da nicht ganz natürlich, daß die Behörde Herrn Doktor Schlenther immer fester und fester in den Sattel schnallt? Glaubt denn jemand, die Hofbehörde sei um Henrik Ibsen bekümmert? Stellt man sich etwa vor, daß in den Kanzleistuben der Intendanz nach Gerhart Hauptmann geächzt wird; oder daß man im Oberhofmeisteramt nach den österreichischen Dichtern röhrt? Die Herrschaften verlangen von ihrem Direktor nichts andres, als was Aktionäre von dem ihrigen verlangen: daß er gute Geschäfte macht. Ob er das mit der Kunst oder ohne die Kunst erreicht, bleibt dem Direktor überlassen, und da diese durchlauchtigen Vorgesetzten das ‚Husarenfieber' begrüßten, da sie in Erwartung voller Häuser den Rennplatz und die Eisenbahn der entseelten Karenina finanziert haben, dürften sie erst bei boxenden Kängurubs Schwierigkeiten erheben. Aber nicht etwa, weil das Burgtheater als die edelste Kunstanstalt des Reiches kulturelle Pflichten hat, sondern weil boxende Kängurubs für eine Hofbühne unschicklich sind.

Es gibt freilich einige Möglichkeiten für einen Direktor, die Hofbehörde zu erinnern, daß dieses kaiserliche Theater der Kunst, dem Land, der Epoche zu dienen hat, der Allgemeinheit auch, der fortschreitenden Menschheit, und nicht blos einer privilegierten Kaste. Und die Hofbehörden haben das auch schon manchmal eingesehen, sind konziliant gewesen und haben sich einem höhern Aufschwung nicht allzu sehr entgegengestemmt. Aber das müßte eben ein Direktor sein mit einem künstlerischen Ziel, mit einem festen Programm.

Ja, du barmherziger Himmel, gerade das war es doch, was Herr Doktor Schlenther einst gehabt hat. Nicht wahr? Die meisten Leute, die seine Kritikerworte an seinen direktorialen Taten messen, können sich den

Widerspruch nicht erklären. Hat er als Kritiker nicht Ibsen propagiert, Hauptmann erhoben und die Kitschfabrikanten mit Verachtung behandelt? Natürlich hat er das! Jetzt aber spielt er weder Ibsen noch Hauptmann, er, der Ibsens Werke herausgibt, er, der über Hauptmann ein dickes Buch schrieb. Sondern er spielt nur noch die Kitschmacher. Natürlich tut er das! Ja, sieht das nicht aus wie schnöde Abtrünnigkeit, wie beständiger Verrat an sich selbst und an der einst so heiß verfochtenen Sache? Natürlich sieht es so aus!

Aber es ist nicht Abtrünnigkeit, noch Verrat. Früher habe ich dergleichen manchmal selbst geglaubt. Doch es stimmt nicht. Zehn Jahre sehe ich nun diesen Mann bei Premieren in seiner Loge sitzen. Ruhevoll. Man ist mit dieser unschuldigen, immer etwas schüchternen Miene, mit diesen wasserblauen, sanften Augen, mit diesem blonden, rotwangigen, bürgerlichen Gesicht eines ordnungsliebenden Gymnasiallehrers kein Abtrünniger und kein Verräter. Das ist ein zweckhafter, bedachtsamer und im Kern vollständig wachsweicher Mensch, der kein Amt jemals nach seiner Persönlichkeit modelt, sondern der immer sein eigenes Wesen nach dem Amt schmiegen wird, das er gerade innehat. Oder vielmehr: das ihn gerade innehat.

Herr Doktor Schlenther ist als Kritiker der Fordernde gewesen. Und der Verkündende. Er ging, beileibe nicht als Erster, den Weg zur modernen Kunst, den damals etliche andre Scherer-Schüler ihm ein paar Schritte vorausgegangen waren. Und sein tüchtiger Spürsinn für das Zweckhafte, für das Nützliche ließ ihn damals erkennen, daß für einen Kritiker dieses der Weg zum Erfolg sei, wie er als Direktor nachher in dem sensationellen Ausstattungspomp das sichere Mittel zum Erfolg erkannt hat.

Er ist dann ins Burgtheater gekommen und hat, vielleicht, die Absicht gehabt, alle seine Kritikerpläne und Wünsche zu verwirklichen. Er hat, vielleicht, in der ersten Zeit, eine ganze Menge künstlerischer Vorsätze in seinem Kopf getragen. Da ist er noch mehr ein Kritiker gewesen und noch sehr wenig ein Direktor. Nach und nach aber hörte er eben auf, ein Kritiker zu sein, und begann, ein Theaterdirektor zu werden. Er wurde es so vollkommen, als sei er niemals etwas andres gewesen. Er begann, den praktischen, den alltäglichen Wünschen, den geschäftlichen Verführungen des Theaters so vollkommen anzugehören, so rücksichtslos, so absolut nur auf die Einnahmen und auf die gute Bilanz bedacht, als sei er niemals draußen gestanden und hätte niemals mit idealen Forderungen an die Bühnenpforte gepocht; als hätte er niemals den bösen Direktoren künstlerische Moral gepredigt. Ich glaube, er ist immer ganz ehrlich gewesen, immer ganz naiv von der Ueberzeugung durchdrungen, sich selber treu zu sein: zuerst, wie er ein Kritiker war und gepredigt hat, man dürfe den Blumenthal und den Kadelburg nicht aufführen. Genau so wie nachher, als er Direktor wurde und den Blumenthal mitsamt dem Kadelburg spielte. Das wäre freilich einer stärkern Individualität als der seinigen nicht begegnet. Eine Künstlernatur wäre nicht so vollständig umgestülpt worden. Er aber erlag am

ersten Tag schon einer subalternen Ehrfurcht vor seinen adeligen Chefs. Das Hantieren mit einem Millionenbudget mag seinem bürgerlichen, professoralen Wesen ebenso imponiert haben, wie es ihn ängstigte. Ein höchst ehrenwertes Verantwortlichkeitsgefühl beschwerte seine Seele: all das schöne, teure Geld. Schade, daß unter dieser Last das bischen künstlerische Verantwortlichkeitsgefühl ganz zerquetscht wurde. Nur jetzt ein sicheres Stück, eines, das bombensicher ist! Dann kam der Kassenerfolg, der erste, derjenige, der nach dem zweiten durstig macht. Hohe Einnahmen, freundliche Gesichter bei den Vorgesetzten. Nur jetzt wieder ein sicheres Stück. Nur nichts Schwaches, nur nichts Ungewisses, etwas Bombensicheres! Und so weiter. Hilft Blumenthal, dann her mit ihm. Schadet Hauptmann, dann weg damit. Immer weiter so, bis der anspruchsvolle Kritiker von ehemals ganz in den Typus des mittlern Theaterdirektors aufgegangen ist, des Theaterdirektors, der keine Ansprüche stellt, der nicht nach der Kunst, sondern nur nach dem Publikum fragt.

Alle diese Direktoreninstinkte besitzt jetzt Herr Doktor Schlenther, besitzt sie seit zehn Jahren, und hat eine außerordentliche Geschicklichkeit, die Kundschaft anzulocken, ihrem Geschmack zu schmeicheln, ihrer Gedankenfaulheit zu dienen. Die Leute erziehen? Er würde dazu nur lächeln. Das ist die Aufgabe des Kritikers, aber nicht die seinige. Er weiß es ganz genau, daß man ihn angreifen wird, wenn er das ‚Husarenfieber' spielt oder die ‚Karenina'. Er weiß auch, daß es spottschlechte Stücke sind, die er bringt, er weiß auch, daß er die erlesene Minorität der Kunstempfinder und Versteher gegen sich hat. Aber das berührt ihn gar nicht. Seine Chefs sind zufrieden, seine Kassierer zeigen ein vergnügtes Gesicht. Damit hält er seine Aufgabe für erledigt, seine Stellung für gesichert.

Das ist sie denn auch. Herrn Doktor Schlenthers amtliche Stellung ist in den zehn Jahren immer fester geworden. Nur eines hat sich dabei ereignet: das Burgtheater hat dabei aufgehört, die Burg zu sein. Es ist wieder Hofbühne geworden, nebenbei ein rentables, sehenswertes, großstädtisches Unterhaltungsetablissement. Aber es führt nicht mehr. Sein Einfluß ist nur noch auf äußerliche Dinge beschränkt, es bietet unserm Auge, aber nicht unserm Geist Ereignisse. Was es noch an Kostbarkeiten enthält, das wird ausgenützt, wird einfach auf die Szene gestellt, um ‚Zugkraft' zu üben. Herangebildet und entwickelt werden die Künstler nicht mehr. Womit auch? Mit Aufgaben der Menschendarstellung, wie sie Koppel-Ellfeld oder Fulda hinlegen? Oder mit fünf, sechs armen Proben bei klassischen Neuinszenierungen. Herr Kainz muß ziehen. Hat aber weder seinen Figaro, noch seinen Sardanapal, noch seine Regiekunst zeigen dürfen. Die Medelsky soll ziehen. Ist aber in den zehn Jahren nicht erzogen worden, sondern stehen geblieben. Alle Dinge, Künstler, Kunstwerke haben ihre Wichtigkeit verloren, und seit Jahren schon ist das Burgtheater nicht mehr die Herzensangelegenheit der Wiener, die es ehemals war.

Ein Gedenktag. Der Mann, der ihn feiert, darf für sich froh und zufrieden sein. Für sich. Wenn er aber einmal den Platz verläßt, den er jetzt innehat, wenn er wieder in den Kreis vornehmer Zuschauer zurückkehrt, dann kann es geschehen, daß er sich wiederum unvermerkt wandelt, und dann wird er mit Entsetzen wahrnehmen, wie viel edle Kunst er vernachlässigt, wie viel unschätzbare Keime er mit breiten Tritten zerstampft hat. Dann wird er vielleicht begreifen, daß ein Direktor dem Burgtheater unendlich mehr und unendlich Wertvolleres erwerben muß als Geld. Heute sieht er sich von seinen Schauspielern, sieht sich von Gratulanten umringt, die seinem Einfluß schmeicheln, hört an diesem Gedenktag nur das ‚Heil dir im Siegerkranz!‘ Wenn aber das kaufmännische Regiment, das er führt, einmal sein Ende nimmt, dann wird er einen andern Choral vernehmen: ‚Nun danket alle Gott!‘ Und das werden die wahren Freunde der Burgtheaterkunst sein, die da singen.

Besprechung eines Dramas / von Peter Altenberg

Liebe Freundin,

Sie haben mir selten Bücher geschickt. Nun senden Sie mir ‚Kaiser Karls Geisel‘ von Gerhart Hauptmann. Ist es Begeisterung, die einen Bruder sucht?! Ist es die sanfte Frage: „Wie soll ich mich dazu stellen?!?“

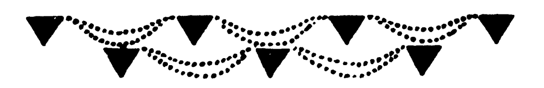
Nun, im alten Kaiser erwacht ‚der Mensch‘, der reale und der ideale, gleichzeitig, durch diese Naturkraft ‚Fräulein-Kind Gersuind‘. Der ‚Liebhaber‘ erwacht und der ‚Idealist in kleinlichen Dingen‘! Eine Welt ersteht von plötzlichem ‚natürlichem Lebensschicksal ohne Purpur‘. Die Bürde wird abgeworfen.

Aber das ‚kleinliche Leben‘ geht eben doch nur Wege von ‚kleinlichen Irrtümern‘! Alles enttäuscht da und macht müde. Der Idealismus ist in dem, der ihn hat, nicht in dem, für den man ihn aufwendet!

Gersuind, das kindliche Tierchen, das wir liebgewinnen, ist unsre ‚armselige tägliche Stunde‘. Das Verhängnis unsrer täglichen Stunde! Etwas erwacht in uns, das uns ‚zurückbefördert‘; fördert und zurück zugleich!

Da flüchtet man ‚im letzten Augenblicke‘ zu den ‚hehren Pflichten‘, verzichtet, reinigt sich vom Tagesschmutze, zeigt sich seinem ‚harrenden Volk‘ am Fenster, und zieht das blinkende Schwert! So Kaiser Karl der Große in Gerhart Hauptmanns Drama ‚Kaiser Karls Geisel‘!

Ihr P. A.



Rudolf Presber und Eberhard König

Von zwei Bühnenwerken, die beide gleich ungekonnt und gleich lähmend langweilig sind, wird immerhin dasjenige vorzuziehen sein, in dem irgend etwas gewollt ist. Also Eberhard Königs ‚Meister Josef‘. Hier kann wenigstens die Phantasie mitarbeiten. Sie kann sich ausmalen, wie aus dem Stoff ein Drama zu machen gewesen wäre. Ein starker Stoff. Es ist nicht übertrieben, wenn man von ihm sagt, daß er Hebbel hätte reizen müssen. Die Geburt der Sittlichkeit aus dem Chaos einer primitiven Menschenseele, deren irdische Hülle diese Geburt mit dem Tode bezahlt. Der Bäckermeister Overblink bedürfte gar nicht der kommentierenden Fürsorge des Autors, der ihm eine verkümmerte, schiefgedrückte, mißhandelte Geistigkeit zuspricht. Man sieht sie wirklich in der gemeinen Umgebung leiden und sich sehnen. Der Mann versteht die Welt noch nicht. Bücher sollen helfen. Sie vermögen wenig. Erlösung bringt hier nicht das Wort, sondern die Tat. Meister Josef mordet, mordet in einem Augenblicke, wo, wie Othello sagt, das alte Chaos wiederkehrt. Nicht immer dürfte die Vernichtung eines Menschenlebens so obenhin motiviert werden. Hier wächst gerade die Glaubhaftigkeit des Ereignisses mit seiner jähen Plötzlichkeit. Bliebe eine Sekunde zur Ueberlegung: der Mord wäre dramatisch und psychologisch unmöglich. So aber schließt sich der tragische Ring ohne Lücke. Um seine Tat zu tun, mußte der Meister Josef noch von wilden und trüben Instinkten beherrscht sein. Um diese Instinkte zu ethischer Bewußtheit zu läutern, braucht er nur die Folgen seiner unentdeckten Tat in voller Freiheit auf sich zu nehmen: vom ersten Angstgefühl durch alle Schauer der Gewissensnot bis zu der Selbstanzeige und dem Sühnetod. Sobald er also gerade auf den Weg gekommen ist, im höhern Sinne Mensch zu werden, hört er schon auf, im körperlichsten Sinne Mensch zu sein.

Es ist eine Tragödie, wie wenige. Leider hat sie das Publikum zu dichten. Naturgemäß ist nur ein winziger Bruchteil zu solcher Mitarbeit befähigt. Freilich macht es uns der Dichter auch nicht leicht. Von ihm selbst ist nicht viel mehr geleistet, als daß der Meister Josef hingestellt ist. Solange er stehen bleibt, zerstört er keine Illusion. Aber jede Bewegung ist verhängnisvoll. Die meisten führen in den Schwank hinein. Um nämlich Josefs seelische Entwicklung — die monologisch vor sich gehen müßte, und für die Raskolnikows Erzeuger dem Deutschen die rechte Kunstform hätte weisen können — um diese Entwicklung dialogisch zu gestalten, hat König dem schwerblütigen Sünder eine Frau gegeben, die ihn zum läppischen

Pantoffelhelden der ältesten Schablone herunterdrückt. Wenn er sich am Schluß des letzten Aktes endlich von ihr losreißt, ists zu spät: da sind schon alle diese endlos langen Duoszenen an einer sanften Komik umgekommen. Was haben sie bewirkt? Die Entscheidung selbst fällt schließlich doch hinter der Bühne. Meister Josef tritt mit dem fertigen Entschluß zum Eingeständnis seiner Schuld in einer Szene auf, die sich eben so gut zwei Akte später, zwei Akte früher aber nur darum nicht abspielen könnte, weil zu diesem Zeitpunkt die äußere Handlung noch nicht weit genug gediehen ist, um sich mit der innern zu verzweigen. Das ist bezeichnend für den Dramatiker König: er hat selber seinem Vorwurf so wenig dramatische Tragweite und theatralische Spannkraft zugetraut, daß er eine Diebstahlsgeschichte hinzuerfunden hat, die mit der Mordgeschichte im Grunde nichts zu tun hat und förmlich mit ihr zusammengezwungen wird. Der Diebstahlsgeschichte wird der ganze erste Akt geopfert. Das eigentliche Drama beginnt, wenn der Vorhang sich zum zweiten Male hebt. Dieses Vorspiel schien dem Verfasser geboten, weil er den Zuschauer zum Augenzeugen von Vorgängen machen zu sollen glaubte, die Voraussetzung für das Verständnis der ziemlisch verwickelten Handlung sind, in der Gestalt des Berichtes aber nicht entfernt so eindrucksvoll und nachhaltig im Gedächtnis des Hörers haften dürften, wie als Erinnerungsbilder an Geschautes und Erlebtes. Es muß Eberhard König im Interesse seiner künftigen dramatischen Produktion gesagt werden, daß er hier fundamental geirrt hat. Bei einem Drama gibt es nicht ein eigentliches und ein uneigentliches, sondern nur ein eigentliches Drama, und dieses eigentliche Drama hat zu beginnen, wenn der Vorhang sich zum ersten Male hebt. Was schauen und erleben wir denn in diesem Vorspiel? Wie der Korporal Rühler, der im nächsten Akt ermordet wird, gemeinsam mit dem Tischler Potgieter die Beute eines Diebstahls in des Tischlers Wohnung birgt. Da das für Königs Problem ganz und gar unerheblich ist, wird der gewöhnliche Zuschauer zugleich irregeführt und ermüdet. Ich mache mich anheischig (und jedes Theater sollte seinen Dramaturgen zu solcher Arbeit anhalten), den Inhalt des Vorspiels in ein paar Repliken erzählen zu lassen, die beträchtlich eindrucksvoller wären als diese einaktige niederländische Ausgabe des ‚Biberpelzes‘, und von denen keine einzige drei Relativsätze ineinander schachteln würde. Denn das ist das dritte Grundgebrechen des Königschen Dramas: seine Sprache ist unmöglich. Es wird abwechselnd druckreif stilisiert und jambenähnlich pathetisiert und schweinsledern archaisiert und — im Holland des achtzehnten Jahrhunderts — ordinär berlinert. Das wäre sicherlich vollständig unerträglich, wenn nicht eben von dem Moment an, wo das Thema des Dichters einmal rein erklungen ist, das ästhetische Assoziationsvermögen des bessern Zuschauers,

fernab von dem Lärm grund- und ergebnisloser Theaterzusammenstöße, seine eigenen Wege ginge.

Bei Presber hat es unsereiner nicht so gut. Bei dem sind alle geistigen Kräfte lahm gelegt. Selbst wer sich vorsetzt, den Namen des Marqués Fernandez Gavozzo y Martines Penna Rata de los Angeles vorwärts und rückwärts auswendig zu lernen, muß sich, je nach Gedächtnis, schon nach anderthalb bis zwölf Minuten um eine neue Tätigkeit bemühen, die dann allerdings nicht mehr aus dem Umkreis der Presberschen Theaterdichtung herzunehmen ist. Diese Gegend ist öd und leer und Finsternis über ihrer Flachheit, und ‚Der Schwur der Treue' wird dramatische Poesie, und Ludwig Fulda ist William Shakespeare. Bis dahin hats Presber noch sehr weit. Der Kritiker ist einmal mit Alberich verglichen worden: „Befiehl, in welcher Gestalt soll ich jach vor dir stehn?" Vor Presbers mitleiderregender Talentlosigkeit wird man unwillkürlich Philanthrop und spendet einen liebevollen Rat, der nur befolgt zu werden braucht, um Geldeswert zu haben. Jene Konkurrenten der Versbranche unterscheiden ganz genau, ob sie für die Bühne oder für ein Witzblatt arbeiten; ja, sie unterscheiden bei der Arbeit für das Witzblatt ganz genau, ob sie für das Berliner Tageblatt oder den Börsencourier bestimmt ist. Der ahnungslose Presber aber wirft alles durcheinander: Die Arena und die Lustigen Blätter, den Frankfurter Generalanzeiger und den Verlag Concordia, das Neue Schauspielhaus und das alte Ueberbrettl. Er lerne sondern. Die Reinlichkeit der Gattung ist ein Wirkungsfaktor von eminenter Bedeutung. Auf dem Ueberbrettl hätte dieses Gespenstermenuett einen Erfolg gehabt, der um so viel mehr Monate vorgehalten hätte, je weniger Minuten die Produktion gedauert hätte. ‚Die Dame mit den Lilien', die den Tanz zu einem ganzen Akt breitwalzt und ihn dramatisch erklärt und festgefügt zu haben glaubt, wenn sie ein idiotisches Operettenlibretto in einem Akt vorauf- und eine kretinierte Schäferei in abermals einem Akt hinterherschickt: dieses phantastische Lustspiel wird die nächste Woche hoffentlich nicht überleben.

Im Halmschen Theater waltet etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit. Da werden die unbrauchbaren Stücke viel besser und so brauchbare Stücke wie ‚Wolkenkratzer' viel schlechter aufgeführt, als sie verdienen. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus liegt es anders und merkwürdiger. Da kommt ein so anspruchsvolles Werk wie ‚Die Nibelungen' — in seiner Gesamtheit! — zu keiner schwächern Wirkung als am Königlichen Schauspielhaus, während ein alltägliches Schauspiel wie ‚Meister Josef' überwiegend auf sich selber angewiesen bleibt. Vielleicht ist es doch nicht wahr, daß die naturalistischen Dramen ‚leichter' zu spielen sind als die heroischen. Sicherlich ist es überhaupt falsch, hier den Maßstab der größern oder geringern Schwierigkeit anzulegen. Es handelt sich um zweierlei Begabung.

Vier Kammerspiele / von Lou Andreas-Salomé

Im Winter 1906/7, als ich, längere Zeit in Berlin weilend, vielen Aufführungen an Reinhardts Bühnen und öfters auch Proben beiwohnen durfte, suchte ich mir in nachstehender Studie über den großen Eindruck klar zu werden, den Reinhardts Tätigkeit auf mich gemacht. Im Frühling 1907 abgeschlossen, kommt durch mancherlei Zufälle und Verzögerungen die Arbeit erst jetzt an diese Stelle: — spät, vielleicht jedoch insofern nicht zu spät, als Reinhardt, seitdem sehr stark in Anspruch genommen von seinem Deutschen Theater, sich den Kammerspielen weniger hat widmen können, so daß die vier von ihm selbst geleiteten Kammerspiele des vorigen Winters die für ihn charakteristischesten geblieben sind.

Mir scheint es von Bedeutung, daß es gerade die ‚Gespenster' sind, womit die Kammerspiele eröffnet wurden, und Ibsens Marmorbüste in ihrer Alleinherrschaft im Vorsaal des Hauses erscheint mir als ein Wahrzeichen für noch mehr als etwa Bevorzugung der ‚neuern' und der ‚psychologischen' Dramenkunst. Anerkannt ist auch worden, über das Ausgezeichnete der Darstellung hinaus, daß ihr Ibsens ‚Gespenster' eine neue, die bisherigen vertiefende Auffassung zu danken haben: indem sich darin der Hauptakzent von den Außenvorgängen auf die innern verschiebt, von der Tendenzhärte der für uns allmählich veraltenden Vererbungstragödie auf das, was im Seelendrama Frau Alvings unsre rein menschliche Ergriffenheit weckt. Nur kann nicht genug betont werden, wie wenig dies eine Umkehr ins Rührselige, eine Verwischung der strengen, harten Ibsenlinie in etwas Weichlicheres, Weiblicheres bedeutet. Im Gegenteil ist damit Ibsens eigenste Intention so ganz erfaßt, daß hier zum ersten Mal derjenige Augenblick zentral herausgearbeitet erschien, der von ihm selbst in den Mittelpunkt gerückt ist, ob auch umdrängt von all den Schrecknissen der äußern Geschehnisse: — der Augenblick am Schluß des zweiten Aktes, wo Frau Alving die volle Verkettung von Schuld und Unschuld im Leben ihres Mannes begreift, sich selbst in sie einbegreift, und ihre Erkenntnis hoch über sich hält wie den goldenen Stern ihrer dunkelsten Nacht: „Nun sehe ich den Zusammenhang. — — Und nun kann ich reden. — — Und dennoch werden keine Ideale fallen." Gerade von hier aus aber ist erst noch tiefer gegraben worden, bis, hinter diesem entscheidenden Punkt des Dramas, zuletzt der Kernpunkt selber von Ibsens Menschengestaltung entblößt dalag, und zwar in seiner ganzen erzenen Härte. Die Ibsen eigentümliche Technik nämlich, das Aufblättern der Dramen gewissermaßen von hinten nach vorn — so daß im Grunde das Ganze in Gesprächsform seinen eigenen Schlußakt darstellt — ist nicht blos eine geniale Art gewesen, seinen schwierigsten Problemdichtungen die Bühne zu erobern, auch hat sie nicht lediglich den Zweck gehabt, uns die stofflichen Vorgänge gleich in ihrer tiefgründigen oder subtilen Seelenverarbeitung zugänglich zu machen, sondern in der Tatsache an sich des Beredtwerdens dieser Menschen liegt, könnte man sagen,

deren eigentliches dramatisches Erlebnis. Es sind Naturen von so nordischer Geschlossenheit und undurchsichtiger Konzentration, daß für sie der Augenblick, wo ihr Leben zu Worten wird, die große Ausnahme, die Katastrophe, das nachträgliche Dramatischwerden ihres Schicksals bedeutet, und nur weil sie so sind, vermögen ihre Worte auch den dramatischen Gehalt tatsächlich allein zu tragen —, ja sind es nicht Worte mehr, sind es lebendige Teile, dem Inneren entrissen, Handlungen zusammengefaßtester Art, die ausgehen müssen, in Befreiung oder Untergang. „Und nun kann ich reden!" — das steht bei Ibsen wie sein Motto nicht nur über Frau Alvings Leben, und es öffnet gleichsam eine neue Bühne: das Innenleben selbst, nicht in der langsamen, leisen Epik, die dessen Mitbeteiligung stets so dramengefährlich gemacht hat, vielmehr in dem spannend raschen Ablauf der Dinge, wie ihn die Zeitkürze ergibt, die derartige, schon ins Seelische sublimierte Lebensextrakte zur Auferstehung brauchen. Eine neue Bühne: und Schauspieler eines neuen Stils auch, solche, hinter deren Worten man den Menschen stehen fühlt, denen man glaubt, was man nicht sieht, solche, an denen das, was beredt werden durfte und Form und Farbe gewann, sich nur herauszuheben scheint aus ihrem Schweigen so, wie ein einzelner Punkt, das Licht auf sich sammelnd, sich heben würde aus der Weite einer Landschaft, in die von ihm aus noch Wege führen, wie Wege in den Abend gehen: deren Ende niemand ermißt.

Nur in dem Fall wirken die Eröffnungen der Ibsen-Menschen auch wie ein Aufatmen, trotz allem, was sie enthalten, trotz peinvollstem Inhalt; in dem Moment, wo uns diese Menschen die ganze dunkle Enge ihres Schicksals vor Augen stellen, sprengt etwas in ihrer Seele es auch schon, läßt es hinter sich zurück, wie der Falter seine Puppe. Dies ist Schmerz und Lust von einer Art, die dem darstellenden Künstler intimer zu eigen sein muß, als die Voraussetzungen für alle erschütterndsten Taten und Leiden expansiverer — will heißen: der Schaustellung entgegenkommenderer — Naturen. Denn damit geht von den Menschen selber jenes Licht, die Leuchtkraft, aus, wodurch sonst erst der Zuschauer sich das Tragische beleuchtet, ein letztes versöhnendes Wort dazu findet. Gerade für Frau Alving gilt das am allermeisten. Im äußersten Kontrast zu den Enthüllungen Pastor Manders und Oswald gegenüber und zu der steigenden Herbheit ihrer eigenen Einsichten schreitet ihre Seele leise darin von Erlösung zu Erlösung, so daß, während wir selbst noch in dem Dunkel befangen stehen, das sich über alles gebreitet hat, es gleichzeitig ist, als ob sich ein zweiter Vorhang hebe, um uns zu entschleiern das Drama im Drama, wo alle lastenden Finsternisse und Gespensternebel langsam sich wandeln müssen und weichen vor einer Seele letzter Klarheit. Ueber diesem Geschehen liegt Morgensonne, dieselbe, in der sich Oswalds Verhängnis erfüllt — ja, es ist gleichnishaft, wenn derselbe Augenblick ihn, auch ihn, endgültig vernichtet: die Welt, der er entstieg, zugrunde geht in solcher Vollständigkeit, daß vor Frau Alvings Außenleben Leere daliegt — aber auch Raum,

Freiheit, aus dem Dienst der Gespenster zu treten in den Dienst der Sonne. Allerdings entzieht sich dies Erleben fast schon menschlichen Darstellungsmitteln. Denn während in Frau Alving bis dahin das Gefühl durchbricht (und von einer minder vorzüglich geleiteten Darstellerin sogar leicht verwechselt werden könnte mit dem gefühls- und wortscheuen Charakter selbst), tritt sie hiermit in ihre ursprüngliche Vereinsamung zurück: nicht nur erlebt sie das Letzte stumm, sondern auch, wenn man nur den Ausdruck nicht mißverstehen will, hart, das heißt: allein auf einem kalten, klaren Lebensgipfel, wie ihn Weichgeartete nicht erklimmen können. In dem Augenblick deshalb, wo sie nach dem Gift greift, dem tötenden, dem rettenden — und auch wieder nicht greift — bleibt sie für uns sichtbar fast nur noch in ein paar automatenhaften Handbewegungen, so daß wir ihr nur noch folgen können wie aus der Ferne, wie geschlossenen Auges, im Innersten unser selbst — — und doch, und doch soll es so sein, daß das Letzte, was wir von ihr schauen, dieses ist: eine Gestalt, aufrecht, angesichts der Sonne. (Man träumt unwillkürlich von einer Szene Duse—Moissi.)

Von Ibsen zu Frank Wedekind ist, wenn auch nicht ein Schritt, so doch eine grade Linie, insoweit wenigstens, als sie beide Ethiker und Problemdichter sind. Aber mit Wedekind hat sich, in der Auffassung der Leute, derjenige Prozeß noch nicht vollzogen, der es dem alten Meister Ibsen gegenüber schon möglicher macht, ihn auf eine so rein künstlerische Wirkung hin zu betrachten, wie sie zum Beispiel von der ‚Gespenster'-Aufführung im Kammerspielhaus ausgeht. Wedekinds Ruhm befindet sich noch in dem Stadium, wo die Gedanken und Probleme als solche in die Augen stechen (und die seinen stechen ja auch gehörig), und wo an den Dingen, die er bringt, das rein Stoffliche reizt, wie etwa ehemals Ibsens ‚Geschwisterheiraten' und ‚Gehirnerweichungen' am meisten besprochen wurden: nur daß man meint, bei Wedekind lachen, wie bei Ibsen weinen zu müssen, während die Mienen beider Dichter einen bemerkenswert gemessenen Ernst zur Schau tragen, der wohl stutzig hätte machen können. Allein selbst von denen, die Wedekind verstehen und genießen, wird er bedauerlicherweise zu sehr als Logiker genommen, oder es wird herumgerätselt am Zusammenhang seiner geistigen und persönlichen Physiognomie, die Sache aber, auf die es ankommt, nahezu übersehen: daß er nämlich ein Dichter ist. Gerade wie an Ibsen, ist auch an Wedekind das bewunderungswürdig, daß er im Bereich solcher Gedanken und Probleme zum Dichter werden konnte, werden mußte. Und dazu unter noch größern Erschwerungen als Ibsen, der, indem er sein Gedankenresultat seinen Personen in den Mund legt, es wenigstens als Lebensresultat deren Erinnerung entnahm, während sich bei Wedekind diese Methode gewissermaßen umkehrt: er zwingt seine Personen förmlich ins Leben hinein mit der nackten Macht der Gedankenwirkung als solcher. Geraten sie ihm da etwas blaß, so liegt es nicht an mangelndem Dichterblut, sondern daran, daß ihre Existenz auf dem denkbar abstraktesten Boden

durchgesetzt werden mußte. Ich habe aber keine Ahnung, was man unter dichterischer Kraft verstehen soll, wenn nicht die, so rasch und tief zu charakterisieren, wie es etwa (in ‚Frühlings Erwachen') im Zwiegespräch von Melchi Gabors Eltern geschieht, trotzdem es sich lediglich um einen Ansichtsstreit handelt; oder, wenn man neuere Arbeiten anführen will, in dem nach dieser Richtung ungenügend gewürdigten ‚Totentanz', wo, fast Wort um Wort, aus den kahlsten Abstraktionen das Leben so überraschend sprüht und tanzt, wie Feuer herausgeschlagen wird aus dem Stein.

Deshalb ist es von solcher Tragweite gewesen, daß in der Kammerspiel-Aufführung von ‚Frühlings Erwachen' einmal der rein dichterische Gehalt eines Werkes von Wedekind hervorgehoben wurde mit leiser Zurückdrängung dessen, was so leicht verblüfft und über ihn täuscht dadurch, daß das Gedankliche dem Gestalteten zu arg zusetzt und es nicht dazu kommen läßt, sich auszuatmen. Nach zwei Seiten kam gerade diese Dichtung dem entgegen: zunächst als Jugendwerk, worin, wenn auch die Milch frommer Denkungsart es nicht durchfließt, sie doch auch noch nicht zum allerschärfsten Käse von später geronnen ist; dann aber auch durch den Gegenstand: den der Jugend selbst. In der Unwissenheit nämlich und Unschuld von Kindern gegenüber dem Schrecken und dem Ernst des erotischen Verhängnisses über ihnen, lag schon an sich jenes Etwas zwischen Humor und Tragik, zwischen drollig und grausig, was Wedekind zuzuspitzen weiß bis zum Fratzenhaft-Entsetzensvollen. So konnte sich von selbst der Versuch ergeben, an diesen kleinen Helden des Dramas, anstatt sie allzu speziell gesehen, in allzu einzeln markierter Haltung gegen den dunkeln Hintergrund zu stellen, dafür das elementarisch Gemeinsame, typisch Gegebene zu betonen, sozusagen nur den einen Träger der Handlung, das leidende, rührende, ringende Jugenderwachen an sich: so wie unterbrochene Liedstrophen, die in einzelnen Worten und Wendungen laut werden, um wieder zu verklingen in immer gleichem Kehrreim. Die Form des Werkes hätte sich in der Kürze der lose aneinandergereihten Bilder beiden möglichen Auffassungen angepaßt: sowohl einem derartigen Gesamtbilde wellenhaften Emportauchens aus dem Allmeer und Zurückebbens dorthin, als auch einer Zeichnung, die jede der Gestalten in solcher Besonderheit vom überragenden Allgemeinen abhebt, daß sie schon mit einem Fuße unterwegs ist zur komischen Wirkung. Indem diese zweite Auffassung vermieden wurde, erhielt der Gegensatz zwischen den Jungen und den Älteren allerdings eine erhöhte Schärfe, auch Tendenzschärfe: ist das Lehrerpersonal schon von vornherein als Karikaturenalbum gedacht, so verhäßlichen sich diese Gesichter noch, möchte man sagen, gehalten neben das, was an All-Lust und All-Leid vom Angesicht der Jugend leuchtet in ein und demselben herzergreifenden Ausdruck. Solche Poesie, solche ganz grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Heranwachsenden und den zu lange schon Erwachsenen, wird damit bezahlt, daß der ‚vermummte Herr' am Schluß ein wenig überraschend unter die Knaben gerät. Sieht man näher zu, so steht er ja nicht so

total unvermittelt da: nicht bloß die grelle Phantastik des Schlußakts auf dem Kirchhof erklärt sich aus dem bunten Farbenkasten der Knabenphantasie selbst, sondern auch die Umrisse des vermummten Herrn — vage, farbig noch nicht — zeichnen sich bereits als umgehender Schatten zwischen efeuumwobenen Gedenksteinen und gemütvollen Grabinschriften ab. Nicht zufällig hat der arme Moritz das letzte Wort und ein so klägliches, wie wenn seine Tragödie hinterdrein sogar ihm selber ein klein wenig lächerlich und verdrießlich wäre. Liest man die beiden von der Bühne fortgebliebenen Knabenszenen, so kann man sich auch schon deutlicher ein Hänschen Rilow als Textdichter zu ähnlichen Farbenskizzen denken.

Deshalb mußte das Allerletzte in der Wirkung und im Stil mißraten, denn hier springt der Unterschied in die Augen: die Aufführung vermochte das rein Dichterische zu betonen, solange sie die Gestalten in das tragisch Humorhafte rücken durfte, das heißt: die Tragik am einzelnen hervorheben, zugleich sie aber auflösend in der Poesie der Gesamtstimmung. Wo sich aber, namentlich am Schluß, nur eine Spur von der Ironie aus der Schilderung der Erwachsenen aus den Knabenszenen nicht länger ausschalten läßt, da entsteht plötzlich die ganz entgegengesetzte Wirkung: in die Tragik verfängt sich die Komik, sie Lügen strafend, und hinterläßt dafür in der Gesamtstimmung einen um so düsterern Eindruck. Weil ja, um sich endgültig mit einem Lachen darüber hinwegsetzen zu können, sowohl Zuschauer als Autor selbst am menschlich Tragischen zu mitbeteiligt sind und zu sehr Partei: deshalb läßt sich dadurch das Tragische nicht in dem Sinn annullieren, wie etwa durch Shaws Witz die Größe einer Gestalt in seiner Zeichnung — was, nebenbei gesagt, Wedekinds Betrachtungsweise zu einer sehr viel tiefern macht. Aus diesem Grunde auch flößt uns das meiste Grauen nicht das ein, was aus dem Entsetzensvollen heraus droht, sondern lächelt: damit den schon errungenen, nicht erst zu erringenden Sieg über uns symbolisierend. Daß ein Mensch dieses Lächeln lächeln kann, entmenscht ihn gleichsam für uns, oder, wenn ein Dichter es tut, entpoetisiert es ihn. Doch wo die Komik aus ihren flachern Wirkungen nach ihrem großen Stil sucht, bleibt ihr gar kein andrer Weg als durch das Grausige. Und leicht ist es einzusehen, daß diese Einschränkung der poetischen Rechte nichts anderm entspringt, als jenem Unbehagen, das auch schon das Tragische, Trübe oder sonst irgendwie Peinliche erregen kann infolge einbezogener praktischer Nebengefühle; daß es sich hier nur um etwas handelt, was noch ein ganzes Stück weiter auf dem Wege künstlerischer Erziehung liegt. Deshalb hat die Kammerspiel-Aufführung von ‚Frühlings Erwachen‘, indem sie Wedekind, dem Dichter, einen so durchschlagenden Erfolg bereitete, ihre eigentliche Bedeutung vielleicht weit über das Werk hinaus. Sie hat vielleicht vor Frank Wedekind Pforten aufgestoßen auch da, wo der Dichter in ihm als ein sehr vermummter Herr auftreten muß — in der Vermummung der unerkanntesten Poesie: der einer Tragikomödie alles Menschlichen.

(Fortsetzung folgt)

Norwegische Theaterkunst/ von R. Mens

(Schluß)

Die Theaterkritik der Presse tut nichts, die schlimme Lage zu verbessern. Im Gegenteil. Sie wird in den drei skandinavischen Ländern — mit sehr wenig Ausnahmen — von ganz inferioren Köpfen besorgt: von Reportergehirnen ohne jede Spur dramaturgischer Kenntnisse, ohne Theaterinstinkt, ohne eine Ahnung, daß auch eine Theaterkritik ein Teil der schreibenden Kunst sein kann. Diese ‚Ausschußgeister' verwechseln und vermischen beständig das Dramatische mit dem Theatralischen, das Natürliche mit dem Konventionellen und Stillosen, das affektiert Charakteristische mit dem Poetischen, das Tragische mit dem Traurigen, das Komische mit dem Putzigen, das Problematische mit dem Pathologischen, Verrückten, Gezierten. Sie sind bei der Beurteilung von Stück und Schauspieler unerschöpflich an Banalitäten, haben auf Theaterleitung und Darsteller gar keinen, auf das Publikum einen verhältnismäßig großen Einfluß. Auch die norwegische Presse macht keine Ausnahme — im Gegenteil! Was sie aber von der übrigen nordischen Presse unterscheidet, ist das Wohlwollen, das sie dem Theater in Rücksicht auf die Theaterkasse entgegenbringt: sie lobt stets (meist sehr übertrieben) und tadelt nur sehr verstohlen. Sie registriert gewissenhaft alle lobenden Aeußerungen des Auslandes, auch die unsinnigsten, und verschweigt oder macht lächerlich die tadelnden. Im großen und ganzen ging sie mit Björn Björnson durch dick und dünn. Durch das Vertuschungssystem trägt sie einerseits ihr redlich Teil zur Geschmackshemmung und Geschmacksverwirrung bei, anderseits, da ihr nichtssagender Tadel und ihr nichtssagendes Lob den künstlerischen Schlendrian als höchste Vollendung anpreist, zwingt sie das Theater nicht zur höchsten künstlerischen Anspannung und Entfaltung, so daß kdieses höchstens sich begnügt mit gutem Willen, Fleiß und Gewissenhaftigeit, das heißt: mit bürgerlichen, aber noch lange nicht künstlerischen Tugenden. Auch wenn man ein Kunstinstitut mit noch so erhabenen moralischen Maßstäben mißt, so bleiben eine lahme Inszenierung und eine öde Schauspielerei doch lahm und öde und erschweren den Theatergenuß! Denn infolge dieser Lahmheit und Oede wird ein sehr wichtiger Teil abschließender Versinnbildlichung und energischer Verkörperung der dichterischen Ideen und Gestalten von den Darstellenden abzuwälzen und den Genießenden aufzubürden versucht. Es wird dann verlangt, daß die Phantasie des Publikums leere Stellen der Bühnendarstellung ausfülle, Verzerrtes wieder ausgleiche, Totes lebendig und Gewöhnliches reizvoll mache und Unklares kläre. In dieser hilflosen Lage befindet sich das norwegische Nationaltheater seinem Publikum gegenüber — namentlich bei allen Aufführungen klassischer Werke, die denn auch stets nur geringe Zugkraft ausüben.*)

*) In den acht Jahren des Nationaltheaters hat Ibsen mit seinen Werken nur dreihundert Aufführungen gehabt, davon hundert mit ‚Peer

Die Erschwerung des Theatergenusses ist um so verhängnisvoller einem Publikum gegenüber, das zur Hälfte aus Einwanderern besteht, die aus allen Teilen des ausgedehnten Landes zusammengeströmt sind. Die in ihrer schaulustigen Neugier und ihrem gemäßigten Vergnügungstrieb etwas provinziell haltlose Menge hat hier noch keinen ausgeprägten Geschmack, keine starken Antipathien, keine starken Sympathien. Es begegnet einem Ringkampf im Zirkus oder Variété genau mit demselben kindlich naiven Interesse und der gleichen anspruchslosen Neugier wie der Aufführung eines ernsten Werkes, einer Operette, einer Ankunft Kaiser Wilhelms des Zweiten oder einem Kinematographen. Ein so bunt zusammengewürfeltes Publikum läßt sich ins Theater durch Sensation oder durch einen allen leicht zugänglichen Genuß locken, der direkt und nicht auf den Umwegen der Reflexion ergreift. Die Sinne der norwegischen Zuschauermasse im allgemeinen sind zu primitiv und die Nerven zu robust, als daß sie auf Theaterkunst-Surrogate reagieren, die — besonders bei dichterisch wertvollen Aufführungen — die Illusion nicht aufkommen lassen. Soweit sich die Einwohner Christianias aber akklimatisiert haben, sind sie von einem gemütlichen Konservatismus beseelt, der dem etwas trägen Naturell am besten entspricht und in seiner Gesundheit, Schlichtheit und Kraft allem Affektierten, aller Phantasterei, allem süßlichen lyrischen Schwung abhold ist. Will man auf dieses Publikum Eindruck machen, so darf man den Ton weder zu hoch noch zu niedrig stimmen. Aber auch in dieser Abstimmung und Abtönung der Vorstellung ließ Björn Björnsons Regie sehr, sehr viel zu wünschen übrig. Die Darsteller sind entweder zu schlaff oder zu hysterisch überheizt, zu unkeusch-animalisch in Lust und Schmerz, in allen Uebergängen zu zappelig und ungerechtfertigt. Gerade wegen der kunstlosen Unbeherrschtheit ihres Gebahrens erwecken die norwegischen Schauspieler das Gefühl einer überspannten, höchst unsoliden Lebensstimmung, der der solide Christianenser fremd gegenübersteht.

Ich habe versucht, die Gründe darzulegen für den geringen Erfolg, den das norwegische Nationaltheater mit den Aufführungen des poetischen

---

Gynt'. Der Spielleiter Björn Björnson verwandelte auf der Bühne des norwegischen Nationaltheaters das gedankenreiche Werk, jene dichterisch so reiche und menschlich so ergreifende Götterdämmerung der Romantik in ein völlig sinnloses Ausstattungsstück mit Musik und Tanz. Die Griegsche Musik war sehr stimmungsvoll, die Dekorationen sehr charakteristisch, wenn auch bisweilen etwas aufdringlich in der Farbe, aber weder die indiskrete Inszenierung noch die jedes poetischen Märchenzaubers entbehrende Darstellung ließ ein Bild des ewig ringenden, ewig irrenden, nach Befreiung schmachtenden Menschen erkennen. Wirr und betäubt, nicht geläutert und erhoben verließ der feinfühlige und phantasievolle Zuschauer das Theater. Der Erfolg beim Publikum war das Produkt einer sehr fragwürdigen Schaulust, die nicht mit den Mitteln der dramatischen Kunst erregt, und die mit Hilfe des Dekorationsmalers und Kostümschneiders ,befriedigt' wurde. ,Die lustige Witwe' erlebte in drei Monaten hundert Aufführungen.

Dramas bisher gehabt hat. Selbstverständlich ist sich das Publikum dieser Gründe nicht bewußt (die Presse sorgt schon dafür, daß es sich der wahren Gründe nicht bewußt wird). Schlimmer aber ist, daß sich die Theaterleitung hinter grundlosen Vorwänden verschanzte und die Gründe außerhalb der Theaterkunst suchte. Im Gebiete des Dovre-Alten, des Herrschers im Trollreiche der verstümmelten und karikierten Menschlichkeit, läßt Ibsen seinem Peer Gynt verkünden, daß das oberste Gesetz sei, sich selbst genug zu sein. Ibsen kannte diese Nationalschwäche seiner Landsleute. Diese Schwäche wird vorläufig auch die Hebung des Theaterniveaus unmöglich machen. Vorläufig ist man ‚sich noch selbst genug' — im Dilettantismus.

Romantische Fahrt / von Karl Friedrich Nowak

Regen

Endlos dünne Regenschnüre . . .
Grämlich steht die stille Stadt,
Daß ichs grämlich selber spüre,
Wie's auch mich befangen hat.

Wie mir Stadt und Seele passen
Heut zu guter Nachbarschaft,
Dumpf und stumpf durch öde Gassen
Schreit ich wie durch Nebelhaft.

Nasses Grau, die Häuser schauern,
Schwarzes Pflaster, schwarz und glatt,
Regenflecke an den Mauern,
Alle Sonne aus der Stadt.

Um die Sonne geht die Klage
Durch die Stadt im Büßerschritt,
Alle toten Regentage
Wachen auf und singen mit.

Mozartvorstellung

Musik im Pavillon. Zierlich verneigt sich
Zerline, da zu Ende ihr Duett.
Masetto schmollt, denn bei Zerlinchen zeigt sich
Weit echtre Glut für Jean im Menuett.

Und Don Juans verliebte Serenade
Singt der Marquis. Sein Schmerz ergreift die Schönen,
Sein böses Herz klingt jeder aus den Tönen —
Freilich, man weiß . . . Doch kläng' es nicht — wie schade!

Man scherzt, man lacht. Und tändelt. All die losen
Schelmaugen treffen sich und grüßen wo . . .
Man spielt zerstreut mit goldnen Tabaksdosen . .
Man glättet fein die Spitzen am Jabot.

Dann dunkelt es. Ein Pärchen — noch eins — schwindet —
Der Park ist traulich, groß und plaudert nie . . .
Und jeder haschte einen Laut. Und findet
Gleich Mozart selbst sich eine Melodie . . .

Aus einem Band Gedichte, der unter dem Titel ‚Romantische Fahrt' bei Hermann Ehbock, Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin, erscheinen wird.

Einfälle / von Franz Kreidemann

Geniale Darsteller verhalten sich zu ihren diensttuenden Kollegen, wie sittliche Frauen, die ihre Tugend ihrer Leidenschaft opfern, zu Dirnen, die sich ohne Hingabe hingeben.

Die meisten Schauspieler sind wie die zahllosen Zikaden des Südens: ihre hauptsächliche Lebensbeschäftigung ist Geräusch.

Wie viele Opfer an Würde legt die harte Oeffentlichkeit dem Schauspieler auf, in dessen Hand der Menschheit Würde gegeben ist.

Wenn in einem Fache der Schauspielkunst Intelligenz die Unmittelbarkeit des Ausdrucks bindet, so ist es das Fach der naiven Rollen. Denn Naivität ist die graziöse Form der Beschränktheit.

Das Talent des Schauspielers ist kein blasses, blaugeädertes Geisteskind von des Verstandes Schärfe gegängelt: es ist ein pausbäckiger, körperstarker Gesell, vom Wein der Illusion berauscht. Der Verstandeskrösus kann diesen Wein nicht kaufen, wenn er nicht den Keller findet, wohin Hans Taps manchmal geschlossenen Auges gelangt.

Die Leute, die von Affekt und Effekt leben, müssen in latenter oder offener Feindschaft zueinander stehen, zumal da, wo des einen Affekt des andern Effekt schmälert und umgekehrt. Sie sind deshalb nicht zu tadeln. Welche edle Frau ertrüge lächelnd der Freundin Werbung um den Geliebten!

Das Beste, was ich dem starken Talent wünschen kann, sind Hindernisse, die einen Barrikadenbau von Dummheit, Mißgunst, Brutalität und Not auf seinem Wege errichten. Der wütende Ansturm bringt seinen Lebenssaft, das Temperament, zum Sieden. Die Reaktion der Abkühlung läßt die verdampfende Wallung sich in einem tiefen Reservoir niederschlagen, aus dem sie im Affekt der Szene als heißer Atem, ätzende Säure oder tränensalziges Destillat des Humors strömt, tropft und quillt.

Das strapazierte Schlagwort von dem Photographiewert des schriftstellerischen Naturalismus kann mutatis mutandis auf die Schauspielkunst angewandt werden. Es gibt gute Schauspieler, deren Kunst photographischen, also sachlichen Wert hat, und es gibt solche, deren Kunst bildnerischen, also persönlichen Wert hat. Diese sind die wenigen Großen.

Viele Schauspieler sind ständig in den Kreis privater Interessen gebannt, so daß sie niemals außer sich geraten. So können sie auch keine Künstler sein, denn die Reise zu den schönen blauen Inseln im Meer der Illusion ist ihnen durch diese Verankerung im Grund der Materie versagt.

Ein guter Komiker heilt mehr Kranke als zehn Aerzte: Lustigkeit ist Gymnastik der Seele; diese Bewegungstherapie führt zur Gesundung.

Rundschau

Percy

Wenn man sagt, er sei ritterlich vom Scheitel bis zur Fußzehe, so ist das noch lange keine Porträtskizze. Sein Gesicht ist nicht gerade schön. Fast gar keine Nase. Die Nase ist in den Gesichts-Ball eingedrückt, als wäre sie in irgend einer Stunde von einem unbarmherzigen Schwerthieb zur Hälfte abrasiert worden. Ich sage absichtlich: wegrasiert. Die Nichtachtung des Schicklichen paßt zu dieser Manneserscheinung. Percy haßt die treffenden Worte, die Grazie, die Parfüms. Die Zeichnung seines Mundes drückt Wehmut und Zorn zugleich aus, aber in seinen großen Augen scheint sich das Entzücken von hundert blauen Himmeln ein für alle Mal verliebt zu haben. Wenn der Mann diese Augen schließt, erwarten die Umstehenden etwas Furchtbares, die Gegend zuckt zusammen, die Welt wird finster. Die Gestalt ist eher klein als groß, eher unscheinbar als imponierend. Die Rüstung ist einfach, aber die Haltung ergibt das unsichtbar-sichtbare Bild des Königlichen. Die Lippen sind unbeweglich, sie lächeln wunderselten, und wenn sie es einmal tun, so schießt Hohn zum Gesicht heraus. Spott bedeutet bei Percy, infolge der Rauheit, die ihn beherrscht, die Spitze der Gutmütigkeit. Wen er verspottet, den liebt er, und er kann lieben. Sein Körper macht nicht die geringste überflüssige Bewegung. Er haßt das Schöne, er bemüht sich, eckig aufzutreten. Was an ihm schön erscheint, ist unbewußt. Wenn er wüßte, wie hübsch er ist, zerrisse er sein eigenes goldenes Wesen, ja, er würde sich selber ins Gesicht spucken. Aber dazu müßte er einen Spiegel haben, und diesen Gebrauchsgegenstand kennt er gar nicht. Was er liebt, verachtet er, was er bevorzugt, findet er langweilig, wovon er träumt, das ist lebensgefährlich. Wo das Leben nicht auf dem Spiel steht, mag er nicht leben. Nie ist ein Ehemann von seiner Gattin so geliebt worden und nie mit mehr Ursache. Percy kennt gar keine Tapferkeit. Man kennt nur, was man studiert. Percys Kühnheit ist Percy angeboren, er kann nichts dafür, daß er ein Held ist. Seine Leibfarbe ist grau, sein Schmuck grün, der Federbusch rot. Einer seiner Diener stülpt ihm den Helm auf den Kopf, gleichviel welchen; Percy ist geschmacklos. Er ist zu voll von Ahnung, als daß er in solchen Dingen eine Wahl treffen könnte. Er ist zu frech zu irgend welcher Bekleidungsfrage und zu zartfühlend zur Farbenlehre. Seiner Frau ist er Gott, er weiß das, und das plagt ihn, wenn er frühstückt. Die Zärtlichkeit, die er empfindet, sobald er sein Weib nur anschaut, will ihn „jedesmal kaput machen". Hoffentlich sind das seine eigenen Worte. Er macht dann Witze, sagt Adieu und reitet zum Teufel. Die Manieren des Rittertums sind ihm viel zu fade, er benimmt sich wie ein heutiger einfacher Arbeiter. Die Musik liebt er wie nicht gescheit. Wenn sie ihm, abends, nach der Schlacht, wenn er sich ermüdet an einen Baum anlehnt, ertönt, will ihm das Herz, von Tränen getragen, wegschwimmen. Er, der am Tag eine stattliche Sammlung von abgehauenen Armen, Beinen, Köpfen und Händen auf die

blutiggefärbte Wiese zusammengejähzornt hat, versteht es, unmittelbar nach Vollendung des schrecklichen Werkes, aus der Natur schöne und sonderbare Stimmungen zu ziehen und sich denselben, wenn auch nur für kurze Zeit, hinzugeben. Seine Stimme, wenn sie genug geschrien und trompetengeblasen hat, will sich zur Abwechslung auch mal die Wonne des Erzitterns gönnen. Zur Religion steht er sich, na! Lieber nicht aussprechen. Ich glaube, sie ist ihm mehr als gleichgültig. Sie ist ihm eine Krähe oder sonst was, genug, er bedarf ihrer nicht. Er hat Hölle und Himmel auf Erden. Ideale hat er keine, nicht einmal Ehrgefühl; es reißt ihn zum Wagnis hin, zufällig ist das gerade sein Ideal, er tobt und erwirbt Ehre. Er träumt davon, den Prinzen von Wales kampfunfähig zu machen, dann zu lachen und den Ueberwundenen zu küssen. Bis dahin tötet er, was ihm unter das Schwert läuft, von da an würde er möglicherweise ein gesitteter Mensch werden, aber wahrscheinlich auch dann nicht, sein Trotz würde es ihm kaum gestatten. Er stirbt als Junge, aber man hat, wenn man ihn röcheln und sterben sieht, das Gefühl, ein Riese hauche da seinen Atem aus.

Robert Walter

Wagners „Ring" auf Englisch

Ein Jahr etwa ists her, da gab ich den Lesern der ‚Schaubühne' aus Anlaß der später so furchtbar verendeten deutschen Wagnersaison in London ein Bild der traurigen Opernzustände, die nicht nur in London, sondern in ganz England herrschen. Obwohl nun jene Extrasaison pekuniär kein Erfolg war, dank einem falschen und viel zu hohen Ausgabeetat und der geringen Geschäftsumsicht des Leiters, des brüsseler Tenors van Dyck, so zeigte sie doch zur Genüge, daß ein großes und beifallsfreudiges Publikum vorhanden ist, das Opernkunst auch außerhalb der altetablierten grand season zu genießen wünscht und dafür zu zahlen bereit ist. Aus dem Unglück des einen lernt der nächste, und die Pächter von Covent Garden — sharp businessmen, wie man hier sagt (die deutsche Uebersetzung schenke ich mir als ein wenig beleidigend) — waren denn auch nicht faul. Sie waren ja die einzigen, die voriges Jahr ohne Risiko und ohne Arbeitsleistung aus der Unglückssaison Kapital, schönes, rundes Kapital geschlagen hatten, indem sie ihr Theater zu einer sonst absolut toten Zeit zu hohem Preise verpachteten und dann trotz deutlichem Winke es nicht einmal für nötig befanden, für die armen Schiffbrüchigen etwas von ihrem Goldschatz herzugeben. Sie also sahen, hier sei bei richtiger Handhabe Geld, viel Geld zu machen. Wenn man nun gar noch die nationale Trommel rührte, Wagner auf Englisch gäbe, sich als Schöpfer einer großen englischen Oper in bengalischer Beleuchtung zeigte, vielleicht mit der stillen, aber heißen Hoffnung auf einen späteren Ritterhut, wenn man als Wohltäter von englischen Gesangskünstlern aufträte, denen man endlich, endlich Gelegenheit böte, sich auf der Bühne zu zeigen, dann könnte man einmal des Publikums und der Presse unbedingt sicher sein, auch Fehler und Schwächen würden milde verziehen oder ganz übersehen werden; der Erfolg müßte sich unfehlbar einstellen. Und welch herrliche Einnahmen würde solch ein Unternehmen abwerfen! Das von nationalem Stolz geschwellte Publikum würde sogar bereit sein, mehr als gewöhnlich für seine Plätze zu zahlen, und die Sänger würden eifrig auch nach kleinen und klein-

sten Gagen greifen, wenn sie nur überhaupt auftreten dürften. Das feine Rechenexempel ergab auf dem Papier einen noch nie dagewesenen Erfolg. Damit war die reale Grundlage des Unternehmens geschaffen, und es hat die Pächter denn auch nicht enttäuscht. Sie taten noch ein übriges für — sich selbst, indem sie keinerlei neue Anschaffungen für diese Cyklen machten, obwohl der während der Sommersaison zum Heile der Vorstellungen hier wirkende münchner Opernregisseur W. Wirk mit dem vorhandenen Material und der Art der Verwendung keineswegs zufrieden war. So kam es, daß die bei Wagner wahrlich nicht nebensächliche Ausstattung zum größten Teil nicht einmal mittelmäßig war (namentlich die Stimmung des Rheingolds ward auf diese Weise großenteils einfach vernichtet) und daß die äußere Regie (leider, was ja ein andres Kapitel ist, vielfach auch die innere) sich zahlloser oft lächerlicher Schnitzer schuldig machte, die wir sonst nur in der Provinz zu finden gewöhnt sind. Und das alles bei enorm erhöhten Preisen, die zum guten Teil für unbrauchbare Plätze gefordert wurden! Das große Publikum ist diesen Pächtern eben nur die misera contribuens plebs.

Nun fügte es sich, daß gerade von einem Architekten, Frederick Jameson, eine wertvolle, dem Original kongeniale Uebersetzung vollendet worden war, die sich ohne Zwang und Not singen ließ. Und weiter gab es einen wundervollen Mann, der es als Teil seines Lebenswerkes betrachtete, als praeceptor Britanniae in Sachen des Musikdramas dem englischen Volke den englischen Wagner zu bescheren, in treuem Gedenken an den Wunsch seines verstorbenen Meisters, der vor vielen Jahren geschrieben hatte, daß erst in englischer Sprache sein Werk und Wollen hier völlig verstanden werden würde, und daß er überzeugt sei, es werde dazu kommen, daß seine Werke in englischer Sprache gegeben werden würden. Dieser Mann ist kein andrer als Hans Richter, auf dem die Riesenaufgabe lastete, eine künstlerische Armee aus dem Boden zu stampfen. Kein Ensemble geübter und aneinandergewöhnter, in gleicher Schule an gleichen Vorbildern erzogener Kräfte stand zur Verfügung. Alles mußte in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen werden. Nur einige einzelne Künstler, die sich Sporen, ja guten Namen in Deutschland bereits erworben hatten, waren als rochers de bronce sozusagen vorhanden, vor allen der treffliche Whitehild (Wotan). Daß Richter mit dem ausgezeichneten New Symphony Orchester den orchestralen Teil der gewaltigen Aufgabe glänzend bewältigte, braucht kaum erwähnt zu werden, wiewohl auch diese Aufgabe schon sehr groß war, da dies Orchester weder je den ‚Ring' in seiner Vollständigkeit gespielt hatte noch an ein Spiel in der Oper überhaupt gewöhnt war. Daß Richter im allgemeinen das Orchester gedämpft und etwas langsam spielen ließ, geschah mit wohlerwogener Absicht, zum Teil auch, weil ein geschlossener Orchesterraum nicht zur Verfügung stand. An den Leistungen der Sänger war vieles auszusetzen, begreiflicherweise hauptsächlich nach der darstellerischen Seite hin. Oft ging es über Armfreiübungen am Fleck gar nicht hinaus; ins Publikum zu singen, wurde fast zur Regel und ebenso ein ängstliches Haften am Dirigentenstabe. Am schlimmsten sündigte hierin die Brünnhilde der Götterdämmerung, die Konzertsängerin Perceval Allen, die dem ganzen Zyklus einen geradezu peinlichen Abschluß gab. So wenig Bühneninstinkt besitzt sie, oder so aufge-

regt und nur um das Treffen des Tones war sie besorgt, daß an der Stelle, wo Hagen sich ihr nähert und sich als Rächer ihrer Ehre gegen Siegfried anbietet, sie ihn nicht einmal anschaute, wo doch ein bedeutsamer Blick der Ueberraschung und der Verachtung den düstren Albensohn, der an die strahlende Helle sich wagen möchte, förmlich in den Grund bohren soll. Diese ganz unzulängliche Sängerin bot auch rein musikalisch eine ärmliche Leistung; mehr ein unartikuliertes einstudiertes Schreien denn ein aus tiefem Miterleben und Mitfühlen strömender, sich notwendig Bahn brechender Gesang wars, was von ihr zu hören war. Im übrigen wurde viel Gutes, manches Innerliche und sogar Innige (Miß Bryhns Brünnhilde) geboten und zweifelsohne dargetan, daß die englischen Sänger mit dem nötigen Studium und genügender Erfahrung durchschnittlich ebenso gut diese Aufgaben bewältigen können wie deutsche Sänger. Warum auch nicht? Wer möchte behaupten, daß die Stimmen englischer Sänger schwächer sind? Und daß man hier in Geist und Stil der Wagnerwerke sich einleben kann, darüber besteht kein Zweifel: er ist zum guten Teil dem englischen verwandt; er kann nicht bloß erworben, er kann wirklich assimiliert werden. Wahrhaft große Sänger und Künstler freilich wie eine Ternina werden sich nicht sofort finden; die tauchen erst auf, „wenn die Zeit erfüllet ist“. Dem aber vorgearbeitet zu haben, das eben ist zum großen Teil die Bedeutung dieses Unternehmens.

Man erhofft nun nach diesem Erfolg weitere Schritte zur endlichen Gründung einer englischen Oper in London, die allmählich eine wirkliche englische Nationaloper ins Leben rufen soll. Eine solche würde dann Komponisten und Sängern zugleich die bisher so schmerzlich vermißte Gelegenheit für ihre höchste Kunst gewähren. Denn das ist ja klar: ihre innersten Leistungen werden Sänger erst da vollbringen, wo sie aus dem eigenen Boden, aus dem sie erwachsen, sich Kraft holen können, wo sie sich selber und ihre Art, zu lieben und zu hassen, zu leiden und zu jauchzen, darstellen und im Gesange ausleben können. Daß ihnen das zuteil werde, daß der Kultur des englischen Volkes dieser wichtige Bestandteil — bisher nur ein vom Auslande bezogener Luxusartikel wie so manche saftige, köstliche Frucht, die zum benachbarten Covent-Garden-Fruchtmarkt aus fernen Landen kommt — eingefügt werde, das können den Engländern andre Nationen nur als gute Gabe wünschen. Und gerade in Deutschland sollte man diesem Bestreben nicht hämisch und höhnisch in der Art eines Mime gegenüberstehen, wie das seltsamerweise manche Tageszeitungen getan haben. Man sollte sich vielmehr freuen, daß es deutsche Kunst und deutsche Künstler sind, die hier die ersten Grundsteine zum Bau lieferten und herbeitrugen und damit ihrem Volke den Ruhm echt kulturellen Eroberns verschafften, das nicht im Nehmen, sondern im Geben besteht. Es ist ein häßlich Schauspiel, auf der einen Seite die deutsche Presse diese Vorstellungen herabsetzen und lächerlich machen zu sehen, und auf der andren die böse Undankbarkeit der englischen Zeitungen erkennen zu müssen, die nun schon teilweise behaupten, diese englischen Vorstellungen brauchten nicht nur nicht einen Vergleich mit deutschen zu scheuen, sondern stünden sogar weit höher. Schon haben sie vergessen, wer ihre Lehrer für Jahre gewesen, vergessen, daß Richter, doch noch immer ein Deutscher, es ist, der er-

reicht hat, was bisher hier erreicht worden ist. Dem gegenüber war es herzliche Freude, dem jubelnden, spontanen Beifall des Auditoriums zu lauschen, das mit Stolz fühlte, es habe um ein Großes sich bereichert und sich dies durch eigenes Mühen auch verdient, das aber in seiner Dankbarkeit Richter gegenüber wahrlich nicht zurückhielt. Manchmal möchte man doch, trotz allem, ein Theaterpublikum lieben, wahrhaft lieben.

Frank Freund

Hamburger Theater

Es sind Lokaltypen — unentbehrlich für eine Geschichte des hamburgischen Theaterwesens, um so entbehrlicher für die Allgemeinheit: der Redakteur, der Gymnasialprofessor, der junge Mann aus gutem Hause. Sie haben, nach den ungeschriebenen Gesetzen ihrer beruflichen oder gesellschaftlichen Stellung und nach dem Grade ihres Einflusses, das Anrecht, Jahr für Jahr einen oder mehrere Vertreter in das theatralische Parlament der Stadt zu entsenden. Namen tun da wenig zur Sache, ich könnte mich begnügen, meine vorjährige Glosse abzuschreiben: es sind Typen, und es sind lokale Unfälle, die sich im Reich nicht wiederholen. Die Redakteure heißen heuer: Paul Alexander und Fritz von Briesen, der Gymnasialprofessor Karl Wilhelm Röttiger, des jungen Mannes aus guter Familie — diesmal ists ein Gymnasiast — geschah schon bei einer frühern Gelegenheit Erwähnung. Die Redakteursstücke heißen: ‚Das Recht auf Liebe‘, Schauspiel, und ‚Mister Schulze‘, Schwank. Weder ist das Schauspiel ernst, noch ist der Schwank lustig zu nehmen. Der gesinnungstüchtige Dramenschreiber rennt mit eingelegtem Federhalter und erheblichem Feldgeschrei gegen eine Gesellschaft an, die seit zwanzig Jahren im philiströsesten Sudermannsalon verstaubt. Das Recht auf Liebe dokumentiert sich in einem unehelichen Kinde, dessen Heirat mit einem ehelichen Oberlandesgerichtspräsidentensohne angeblich den Selbstmord der ehelosen Mutter voraussetzt. Man wird aktweise vor derlei überraschende Fakta gestellt, die psychologische Begründung fällt in die Zwischenakte. Es ist sozusagen ein Stück, das gar nicht geschrieben wurde. Der gleiche Dilettantismus des aufdringlichen Etikettierens und der psychologischen Impotenz sondert von vornherein auch die Dramen ‚Hypnose‘ und ‚Schicksal‘ von Karl Wilhelm Röttiger aus dem Bereiche kritischer Betrachtung aus. Paul Alexander ist identisch mit Herrn Kleimann, der für die Hamburger Nachrichten über das Deutsche Schauspielhaus referiert. Die Stücke Paul Alexanders werden — jedes Jahr eins — im Deutschen Schauspielhause gespielt. ‚Mister Schulze‘ im Schillertheater, ‚Hypnose‘ und ‚Schicksal‘ im Altonaer Stadttheater. Eine gewissenhafte Registratur vermerkt noch die Uraufführung von Henry Berénys grobschlächtigem Effektstück ‚Fastnacht in Nizza‘ im Hansatheater, mit der zum ersten Male deutsch mimenden Charlotte Wiehé, und die von berliner Residenztheatergästen getragenen Vorstellungen der für das unglückliche Berlin verbotenen ‚Gretchen‘-Groteske im Carl-Schultze-Theater; und eine dem Negativen abgekehrte Kritik könnte verzweifeln, wenn nicht Baron Berger seine dramatischen Schulknaben durch Byron und den ‚Kain‘ wettgemacht hätte. Es ist kein inbrünstiger Gebet als des Kain und kein Gottesdienst redlicher als des Luzifer: wir sind gegen Gott mit unserm unsterblichen Leben, und das ist seine göttlichste Anerkennung. Von Orgelklängen eingestimmt, in eine

Landschaft trotziger Ursprünglichkeit und geruhig atmender Weiten gestellt, von der befreiten Kraft der Schauspieler erhoben: durch Carl Wagner, dessen Kain, aller Dämonie entrückt, aus übergroßer Menschenliebe fällt, durch Montor, der den Luzifer in einen königlich gesteigerten Rhythmus bannt, durch Franziska Ellmenreich, deren Eva ein Auflodern beherrschter Gluten ist, ward das Teufelsmysterium zu einem Gottesdienst der Kunst und das Theater zum Dom. Man wird die Aufführung in Berlin nachmachen und wird dann wohl den Mittelakt hinzutun, den Berger aus technischen Gründen beinahe gänzlich fallen ließ. Statt dessen geht dem ‚Kain' Grillparzers ‚Esther'-Fragment voraus, durch dessen unzulängliches Zusammenspiel Robert Nhil schreitet, in dem Menschenekel des großen Wissenden, dem Mißtrauen des Getäuschten, dem zehrenden Hoffen des Ewig-Dürstenden.

Leonhard Adelt

Die Presse

1. König 2. Presber

Lokalanzeiger

1. Das Stück ist nicht nur schwach, sondern an einer ernst zu nehmenden Bühne einfach unmöglich. Eine an sich magere, aber schwülstig entwickelte Handlung mit eben solchem Dialog, mit öden Längen und Figuren, die einem Hintertreppenroman alle Ehre machen würden, schleppt sich langsam kriechend über drei Stunden endlos hin.

2. Im ganzen ein ziemlich stilloses, dünnes, blutleeres Theaterspiel, für dessen lapidare Schwächen alle poetischen und humorvollen Reize nicht zu entschädigen vermögen.

Börsencourier

1. Wie der Meister, so sind auch die übrigen Handelnden überzeugend und ohne Abirrung gefügt. Es steckt Leben in ihnen, das gut beobachtet, gut wiedergegeben ist. Nur mit dem Eiltempo, das die Bühne vorschreibt, hapert es. Um Kleinigkeiten werden viele Reden gemacht, was knapp gesagt werden könnte, wird behaglich breit hingemalt.

2. Es ist klar, daß diese Geistergeschichte dem Geist des Theaters widerstrebt. Die Höflingsszenen sind im üblichen Operettenstil gehalten. Die Gespensterszenen sind ermüdend lang und redselig.

Post

1. Es ist im Grunde mehr eine Zustandsschilderung aus Verbrecherkreisen — übrigens ohne besonders überzeugendes holländisches Kolorit — als die anscheinend beabsichtigte erschütternde Offenbarung eines ethischen Gesetzes.

2. Auch wo Presber einen derbern burschikosen Ton anschlägt, zerreißt dieser nirgends die Stimmung, sondern dient nur dazu, das Ganze hie und da durch eine sattere Farbe lebendiger zu gestalten.

Berliner Tageblatt

1. Dieser junge Autor schwärmt sehr für die Bühne — die Bühne nicht ganz so für ihn, und auch wer diese seine neuste Arbeit überblickt, sieht viel Spreu und wenig Weizen. Ein starker Wille zur dramatischen Gestaltung unterliegt schließlich vor einem Mangel an Kraft, an Stil- und Sprachgefühl und an andern Eigenschaften, die den Künstler vom Dilettanten unterscheiden.

2. Die Poesie dieses Lustspiels ist so billig wie ein Erfolg im Neuen Schauspielhause, der Dialog so genügsam wie das applaudierende Premierenpublikum in Schöneberg.

Deutsche Tageszeitung

1. Die Schwächen des Stückes liegen in seiner allzu innerlichen und darum an sich undramatischen Idee,

seine Stärke erweist sich in der trefflichen Charakterzeichnung und Milieuschilderung.

2. Es ist nichts in den Menschen oder den Figuren des Lustspiels, das uns auch nur vorübergehend für sie interessieren könnte. Rokoko-Gedalber das Ganze, aber ohne keck aufgeschminkte Laune und sogar ohne den Schein parfümierter Leidenschaft.

Morgenpost

1. Der Autor hat ohne Zweifel ein paar Szenen von dramatischer Wucht aus seinem Stoff gezogen, aber ein seltsames sprachliches Stilgemisch zutage gefördert, das sich aus vaterländischen Trauerspieltiraden, aus niederdeutschen Altertümeleien und aus rüdestem Neuberlinisch zusammensetzt.

2. Was Presber nicht gelingen will, ist nur die angestrebte poetische Stimmung, die auch mit den bestgesetzten Jamben nicht leicht zu erzielen ist.

Nationalzeitung

1. Der Versuch des Dichters, den sinnlosen Mörder durch das Mitleid mit den schuldlosen Opfern seiner Tat und durch das immer zwingender in ihm emporwachsende Verlangen, seine Schuld zu sühnen, zu einem sittlichen Menschen emporzuheben, geht fast ganz in dem Grauen der Vorgänge unter.

2. Die Verse Presbers sind flüssig und geistreich. Mancher gute Gedanke taucht in ihnen auf. Aber sie sind nur zum Lesen. Auf der Bühne verpufft die Wirkung. Das mühsam Zusammengeflickte der Vorgänge kann kein geistreicher Einfall verdecken.

Tägliche Rundschau

1. Eine schreckliche Banalität liegt über dem Werke, die sich sogar bis in die letzten Ausläufer des Dialogs erstreckt. Die Auseinandersetzungen der Personen stehen dramatisch auf einer Stufe, daß man sich kaum als Zuschauer zu ihnen herablassen mag.

2. Die Länge des Stückes, sein gedehnter szenischer Aufbau, der oftmals wiederholt, was der Hörer längst weiß, und der die eigentlich dramatische, die berechtigte Neugier ermatten läßt, ist sein Hauptgebrechen. Denn in den Einzelheiten ist überall viel Hübsches und viel Feines, viel Laune und viel Grazie verstreut.

Der Aufsatz von Salten ist vorher in der wiener ‚Zeit‘ erschienen.

Deutsche Uraufführungen

1\. 1. N. A. Ordemann: Abrüstung, Schwank. Quedlinburg, Stadttheater.

9\. 1. M. Polelas: Ihr Brautgeschenk, Volksstück. Krems, Stadttheater.

13\. 1. Joseph von Eichendorff: Die Freier, Lustspiel. Münster in Westfalen, Literarische Gesellschaft.

14\. 1. Robert Saudek: Schuldbewußtsein, Einaktige Kindertragödie. Dresden, Sondervorstellung im Residenztheater.

17\. 1. Freiherr Friedrich von Westenholz: Siometta, Einakter. Stuttgart, Ensemble des eßlinger Stadttheaters.

18\. 1. Karl Rößler und Ludwig Heller: Wolkenkratzer, Burleske. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Willi Lang: Lucrezia Borgia, Drama. München, Dramatische Gesellschaft.

Marie Schade: Der Rächer, Einaktige Tragödie. Essen, Stadttheater.

21\. 1. Arthur Lippschitz und Georg Okonkowski: Das blaue Band, Lustspiel. Hannover, Residenztheater.

Hans Werner: Der Kolonialheld, Lustspiel. Leipzig. Schauspielhaus.

22\. 1. Richard Fellinger: Der Unsichere, Schauspiel. Berlin, Kleines Theater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 9
27. Februar 1908

Das Donnerwetter / von Paul Scheerbart

Ein Schauspiel für Weltverbesserer

Personen:

Mr. de Krebs, Ober-Polizei-Kommissarius auf dem Gebiete der Erfindungsangelegenheiten
Mademoiselle Fifi Manchette, staatlich privilegierte Erfinderin
Mr. Marsacco, Ober-Polizei-Kommissarius auf dem Gebiete der Empfindungsangelegenheiten
Moddelmaus, Stations-Oberdiener
Ein altes Gespenst

Die Handlung spielt in Paris am Ende des zweiten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung

Sprechzimmer in der pariser Weltverbesserungsstation. Hinten rechts und links Eingänge. Links die Bureaus des Mr. de Krebs, rechts die des Mr. Marsacco zu denken

Krebs (von hinten links nach vorn): Moddelmaus! Moddelmaus! Zum Donnerwetter — wo stecken Sie denn wieder?

Moddelmaus (eiligst von hinten rechts): O, Herr Ober! Der Dienst in dieser Weltverbesserungsstation ist so anstrengend — so anstrengend. Zwei Stunden habe ich soeben mit dem Herrn Ober-Polizei-Kommissarius auf dem Gebiete der Empfindungsangelegenheiten konferiert.

Krebs: Dafür sind Sie auch Stations-Oberdiener. Die Welt muß endlich verbessert werden.

Moddelmaus: Ja, Herr Ober, die Welt muß verbessert werden.

Krebs: Das hab ich immer gesagt.

Moddelmaus: Zum Donnerwetter, Herr Ober, ich auch!

Krebs: Moddelmaus, vergessen Sie nicht den Respekt! Mir steht es zu, hier zu donnerwettern. Holen Sie sofort Mademoiselle Fifi Manchette aus dem Fasten-Gefängnis. Das Verhör soll gleich beginnen. Diese obstruktionslustige, staatlich privilegierte Erfinderin soll mich kennen lernen.

Moddelmaus: Zu Befehl, Herr Ober! Dieser pfiffigen Fifi wollen wirs zeigen. (Hinten links ab)

Marsacco (von rechts): Monsieur de Krebs! Verehrter Herr Kollege! Ich gehe zum Frühstück ins Hotel Royal. Wenn Sie meine Unterstützung wünschen, so lassen Sie, bitte, den Moddelmaus telephonieren.

Krebs: Meinen verbindlichsten Dank, Herr Kollege! Ich werde mir die Freiheit nehmen, Sie rufen zu lassen, wenn es nötig ist.

Marsacco: Wünsche guten Morgen!

Krebs: Guten Morgen! (Pause) Dieser Empfindungs-Kommissarius — mit seiner Unterstützung! (Moddelmaus von links mit Mademoiselle Fifi Manchette) Ah! Na endlich! Kommen Sie man hier nach vorn, mein Fräulein. (Sie kommt nach vorn rechts, Moddelmaus setzt sich im Hintergrund oder links auf einen Stuhl)

Fifi: Mein Herr, die Behandlung, die mir hier in Paris zuteil wird, halte ich einfach für haarsträubend.

Krebs: Was wollen Sie denn noch haben? Der Staat gibt Ihnen ein reichliches Taschengeld, Automobil, Villa und lenkbares Luftschiff und auch ein Segelboot und zahlreiche Dienerschaft — ist das alles noch nicht genug? Sollen wir Ihnen noch zehn Liebhaber, drei Ehegatten und einen kleinen Harem halten? Ja? Wollen Sie das?

Fifi: Mein Herr, Sie werden beleidigend. Vergessen Sie nicht, wer vor Ihnen steht.

Krebs: Das vergeß ich nicht.

Fifi: Uebrigens: von all den staatlichen Ehrengaben, die Sie aufzählten, habe ich in den letzten vierzehn Tagen nichts gesehen und nichts genossen — da Sie mich ins Fasten-Gefängnis einsperren ließen — wo mir nur trocknes Brot und kaltes Wasser verabreicht wurde. Das ist einfach haarsträubend.

Krebs: Das haben Sie sich doch selber zuzuschreiben. Wozu erfinden Sie nicht rechtzeitig, was von Ihnen verlangt wird? Warum erfinden Sie nicht rechtzeitig?

Fifi: Das ist haarsträubend. Ich habe bereits auf den Weltverbesserungsstationen von New-York, Nanking und Sewastopol gearbeitet — aber so was ist mir noch nicht passiert.

Krebs: Nu mal Scherz bei Seite! Zum Donnerwetter! Die Welt muß endlich verbessert werden. Wie stehts denn mit dem Apparat zur Ablenkung der Meeresstürme? Hm? Wie stehts damit? Und wie stehts mit dem Fallschirmapparat für Bergkraxler? Sprechen Sie, mein Fräulein! Dies ist ein Verhör!

Fifi: So! Also: bei Wasser und Brot soll ich Ihnen die großartigsten Apparate erfinden?

Krebs: Na, wozu sind Sie denn eigentlich angestellt?

Fifi: Haarsträubend! Wer kann denn auf Kommando erfinden?

Krebs: Wir müssen auch auf höhern Befehl jederzeit unsre Pflicht tun.

Fifi: Sie sind ein verrücktes Monstrum.

Krebs: Sie werden jetzt weitere vier Wochen wegen Beamtenbeleidigung

bei Wasser und Brot eingesperrt. Wir werden Ihnen schon das Erfinden beibringen. Glauben Sie, der Staat zahlt sein schweres Geld für technische Hochschulen, Ingenieur-Akademien, staatlich privilegierte Erfinderinnen und Erfinder nur so zum Spaß? O nein! Zum Donnerwetter! Die Welt muß doch endlich mal verbessert werden.

Fifi: Moddelmaus! Moddelmaus! Holen Sie mir sofort den Monsieur Marsacco, Ober-Polizei-Kommissarius auf dem Gebiete der Empfindungsangelegenheiten, ich brauche seine Unterstützung.

Krebs: Ich brauche seine Unterstützung nicht.

Fifi: Moddelmaus, müssen Sie auch täglich was erfinden?

Moddelmaus: Monsieur Marsacco frühstückt im Hotel Royal, und ich brauche täglich gar nichts zu erfinden.

Fifi: Sie Glücklicher! Telephonieren Sie.

Moddelmaus: Soll sofort geschehen. (Hinten rechts ab; man hört den Apparat in der Ferne)

Krebs: Nun sind Ihnen schon wieder vier Wochen aufgebrummt. Sie tun mir recht leid. Sie sollten doch danach trachten, Ihre beispiellose Faulheit und Pflichtvergessenheit abzulegen. Ich würde mir an Ihrer Stelle die Augen aus dem Kopf schämen. Sie sind doch noch ganz jung und kräftig — da können Sie sich doch endlich mal Mühe geben, die Welt zu verbessern. Was haben Sie denn in Sewastopol erfunden?

Fifi: In Sewastopol erfand ich, wie man Geister erscheinen läßt.

Krebs: Das ist ja unheimlich. Was erfanden Sie denn in Nanking?

Fifi: In Nanking erfand ich, den menschlichen Körper unsichtbar zu machen.

Krebs: Das ist ja unheimlich. (Moddelmaus hinten rechts)

Moddelmaus: Monsieur Marsacco kommt gleich. Er will nur noch sein Austernkonfekt aufessen.

Fifi: Das könnte er doch unterwegs tun.

Marsacco: Das hat er auch getan! Das hat er auch getan!

Fifi: Endlich! O, wie dank ich Ihnen, daß Sie endlich gekommen. Denken Sie nur, Ihr Herr Kollege hat mich vierzehn Tage lang einsperren lassen — und jetzt hat er mir weitere vier Wochen bei Wasser und Brot aufgebrummt.

Marsacco: Das steigert unser Empfindungsvermögen in gewaltiger Weise. Ich kann das Vorgehen meines Herrn Kollegen nur gutheißen.

Fifi: Ist das Ihr Ernst?

Krebs: Ist das Ihr Ernst?

Marsacco: Tatsächlich, meine Herrschaften! Sie glauben gar nicht, wie empfindlich und empfindsam der Mensch wird, wenn er so sechs Wochen hindurch bei Wasser und Brot ausharren mußte. Solche Kur ist noch viel wirksamer als eine wochenlange Dampferfahrt. Im Grunde genommen, läuft beides auf dasselbe hinaus. Man denkt in beiden Fällen schließlich nur noch: o, wärs doch endlich zu Ende — o, wärs doch endlich vorbei!

Nur hat man auf der Dampferfahrt gemeinhin die Seekrankheit — und im Gefängnis nie — dies ist also eigentlich vorzuziehen.

Fifi: Meine Herren, Sie machen mich ja mit Ihren Reden ganz verrückt.

Moddelmaus: O, daran gewöhnt man sich, mein liebes Fräulein.

Fifi: So? Na — dann will ich versuchen, Sie, meine Herren, auch verrückt zu machen. Mit meinen alten Erfindungen werde ich Sie verrückt machen.

Krebs: Sie werden es doch nicht wagen, sich gegen Ihre Obrigkeit aufzulehnen.

Moddelmaus: Herr Ober, soll ich das Fräulein gleich fesseln?

Fifi: Seien Sie still, meine Herren! Haben Sie schon ein altes Gespenst gesehen?

Marsacco: Dazu sind wir zu empfindlich. Ich bin doch in Empfindungsangelegenheiten seit Jahren wohl erfahren.

Fifi: Das freut mich — dann werden Ihnen die Haare noch besser zu Berge stehen — sehen Sie da hinten an die Wand. (Hinten schwarzes Gespenst mit langen Armen)

Moddelmaus: Hilfe! Hilfe!

Krebs: Die Erfinderinnen müssen sämtlich zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt werden.

Marsacco: Zum Donnerwetter! Dann kann ja die Welt niemals zu Ende verbessert werden.

Moddelmaus: Zum Donnerwetter! Das scheint mir auch gar nicht nötig zu sein.

Fifi: Meine Herren! Ich habe auch erfunden, den menschlichen Körper unsichtbar zu machen. Ich verschwinde jetzt. (Verschwindet)

Krebs: Donnerwetter, das ist die höchste Frechheit.

Fifi (unsichtbar, unten): Seien Sie ein ander Mal vorsichtiger, wenn Sie mit Erfinderinnen zu tun haben.

Krebs: Das Donnerwetter soll dreinschlagen.

Fifi (unsichtbar, hinten): Seien Sie doch froh, daß ich nicht dreinschlage.

Marsacco: Herr Kollege, Sie haben sich blamiert.

Krebs: Meinen Sie das im Ernst?

Marsacco: Im vollsten Ernst!

Moddelmaus: Sehen Sie, Herr Ober, hätten Sie auf mich gehört, so hätten Sie mir gleich vorhin die Erlaubnis gegeben, die Dame verhaften zu lassen.

Fifi (unsichtbar, oben): Aber jetzt ist es zu spät. Leben Sie wohl, Herr Ober-Polizei-Kommissarius! (Lacht)

Krebs: Zum Donnerwetter! Nun lacht sie uns noch aus.

Vorhang

Wied und Bab

Wenn Ihr das Leben gar so ernsthaft nehmt — was ist denn dran?" fragt Gustav Wied von Holmegaard, wie vor ihm Egmont, Prinz von Gaure. Das Satyrspiel des Dänen antwortet, selbstverständlich, anders als das Trauerspiel des Deutschen. Bei Goethe wird gestorben, muß von dem süßen Leben, der schönen, freundlichen Gewohnheit des Daseins vor der Zeit geschieden werden, eben weil dieses Dasein nicht ernst genug genommen worden war. Bei Wied dagegen siegt Egmonts ‚leichter Sinn'. Bei Wied stirbt nur das Publikum, vor Lachen. Keiner ist ausgeschlossen, kein Gröbster und kein Feinster: ein seltener Fall. Die allumfassende Vergnügtheit stammt daher, daß dieser Dichter nicht blos amüsant, sondern auch amüsiert ist. Er blickt, oder richtiger: blinzelt aus der Vogelperspektive auf das Gehudel unter sich. Die Entfernung ist zu weit, als daß da sonderliche Unterschiede zu entdecken wären. Alles ist gleich klein, ist gleich begrenzt und gleich bedingt, gleich komisch und gleich sinnlos. Lohnt es, dagegen anzukämpfen? Klug ist, wer lacht und, konsequent, kapituliert. Wo Hungertod und Kompromiß zur Auswahl stehen, verdient den Hungertod, wer sich nicht für den Kompromiß entschließt, nicht ‚zwei mal zwei gleich fünf' sein läßt.

Das ist, in der Komödie dieses Namens, der Weisheit letzter Schluß. Aber die Weisheit wird nicht pädagogisch vorgetragen: sie wird höchst drastisch illustriert. Wied sagt: Charakter ist Pose, Phrase, günstigsten Falles Theorie, und er macht sich und uns den Spaß, einen Charakter nach dem andern umzuknicken. Ein Rechnungsrat saß gestern politisch rechts und sitzt schon heute links, weil ihm das oben nützen wird. Sein Sohn, ein leichtes Tuch von wundervoll bohemischen Manieren, vertauscht die Braut mit ihrer angejahrten Mutter und einer entsprechend potenzierten Morgengabe und kehrt sich von den Genossen seiner Jugend ab, wie weiland König Heinz von seiner Kumpanei im wilden Schweinskopf. Die Schwester dieses lebenstüchtigen Jünglings, ein ehrbar Barchentweibchen, läuft ihrem Mann davon, da er aus Gründen des Talents ins Kittchen kommt, und stellt sich als halbseidene Sirene wieder ein, da ihm die Fama ein Ueberzeugungsopfer von einträglichstem Kaliber nachsagt. Dieser Mann: das ist im Wiedschen Satyrspiel der Mittelpunkt, von dem es seine frohe Leuchtkraft hat. Es wäre nämlich doch zu billig, zu philiströs, ein gar zu seichter Scherz, die Lehre vom Unwert des Charakters und vom Wert des heiligen Lachens an Bureaukraten, Mumienschändern, Puten, Huren, Rennfahrern, Kammerherrinnen, Pastoren, Gefängniswärtern und mehr dergleichen Armen

im Geiste zu beweisen. Paul Abel, Lehrer und Schriftsteller, ist ein größeres Objekt. Wied sieht sich hier gleichsam auf den eigenen Scheitel. Man brauchte nichts von seinem Lebenslauf zu wissen und würde das trotzdem deutlich merken. Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann, der ist gewiß nicht einer von den Besten. Der beste Wied läßt seinen dichtenden Ersatzmann drei und dreiviertel Akte aufrecht stehen. Dann biegt er dessen Hochgefühl von seinem superioren Menschentum um zu der Einsicht in die eigene Gebundenheit und Marionettenhaftigkeit; dann läßt er auch diesen Ritter ohne Furcht und Tadel, in lachendem Verstehen, sich zu der riesenhaften Grützenschüssel hinbequemen. Es geht ganz schnell. Paul Abel denkt nicht einmal dran, sich vorzulügen, daß ers dem Vaterland, der Jugend und der modernen Kunst zuliebe tut. Zum Henker mit Standpunkten und Ueberzeugungen, wenns das Glück eines oder gar zweier Menschen gilt, von denen noch dazu der eine allerliebste Hände und so berückend weiße Arme hat. Zum Henker: nach Neune ist doch alles aus!

Wie gefährlich könnte ein solcher Quietismus sein! Davor ist man bei Wied geschützt, dank seiner Ueberlegenheit, seinem Geschmack und seinem Witz. Witz ist die Atmosphäre der Komödie, eine Atmosphäre, die durch ihren Sauerstoffgehalt sämtliche Schwerverdaulichkeiten unsers Daseins, Sentimentalität, Pathetik, ‚ewige Wahrheiten‘, zersetzt, zerfrißt, in Nichts auflöst. Daß dieser Witz in einem Grade selbsttätig und geräuschlos funktioniert, wie nur bei wenigen Komödiendichtern, hat seinen guten Grund. Bei Schnitzler wird die Fähigkeit der Hauptpersonen, sich zu analysieren und das Ergebnis ihrer Analyse druckreif auszudrücken, verhältnismäßig selten lästig fallen, weil diese Hauptpersonen meistens Literaten sind: wäre Stefan von Sala natürlicher, so wäre er viel weniger natürlich. Wieds Hauptpersonen sind: ein satirischer Schriftsteller und ein Karikaturenzeichner, die wir uns beide als nicht auf den Mund gefallen zu denken haben. Ihnen wird jede Beobachtung zu einem Aphorismus oder einem drolligen Schnörkel. Sie stehen sich gegenüber und werfen einander abwechselnd das Lasso zu, mit dem sie jede Menschentorheit sicher abfangen. Dabei gehen sie nicht etwa roh zu Werke. Sie ziehen nicht straffer zu, als nötig ist, um ihre Beute festzuhalten. Zu töten, liegt nicht in ihrer Absicht. Das gibt dem Wiedschen Spiel die außerordentliche Liebenswürdigkeit. Der Bosheit fehlt der Ingrimm und zum Spott gesellt sich nie der Hohn. Ein-, zweimal glaubt man sogar, unter der lauten Lustigkeit etwas wie Mitleid und Melancholie zu hören, etwas von dem Gefühl, das einem Maeterlinckschen Greis den Seufzer abpreßt: Wäre ich der liebe Gott, mir täte solch ein armes Menschenkind doch sehr, sehr leid. Aber auch das ist eine von den Wiedschen Tugenden, daß dieser Unterton eben

nicht öfter als ein-, zweimal und selbst da keineswegs für alle Ohren mitschwingt. Er dient nur dazu, die starre Härte einer lebensfremden Folgerichtigkeit, wie sie ein unaufhörliches Gelächter zweifellos bedeuten würde, zu mildern zugunsten eines blühenderen Lebensreichtums, in dem freie Köpfe und starke Herzen einer wohlangebrachten Weichheit sich nicht schämen sollen.

Erstaunlich ist die Plastik dieses Satyrspiels. Auch sie ist ein Beweis dafür und eine Folge davon, daß Wied die pure Freude an der Buntheit der Erscheinungen zum Dichten treibt. Es ist geradezu, als ob er jubelte: Herr Gott, wie ist Dein Tierreich groß! Dieser Däne muß furchtbar gerne leben, noch intensiver gern, als das zweibeinige Säugetier gemeinhin. Der Unzufriedenheit, die man bei so viel malitiöser Laune am Werke glauben möchte, würden die handelnden oder nicht handelnden Personen eines Dramas nie so rund geraten. Aber ist das denn wahr? Ich habe nämlich diese Rundheit im Verdacht, daß sie nichts als Fiktion, und diese Plastik, daß sie Augentäuschung ist. Ohne den ganzen Mechanismus der Komödie würde vielleicht keine einzige der Gestalten gehen und stehen können, wie zum Beispiel Hauptmannschen Menschen manchmal eine allerrealste Existenz ohne weiteres zuzutrauen wäre. Welches Mittel benutzt Wied, um jenen Eindruck zu erreichen? Seine Figuren sind nicht rund: sie werden nur fortgesetzt gedreht. Es liegt ja schon im Thema der Komödie, daß jeder auf seine Weise unter dem Gesetze der Entwicklung, daß also keiner stille steht. Schließlich sind uns die Reverse dieser Angehörigen entschwundener Zeiten — heutzutage sind die Menschen ja ganz anders, sagt der Dichter überflüssigerweise — wie vorher ihre Vorderfronten zugekehrt, und wir gestehen ihnen auch die beiden Dimensionen zu, die sie nicht haben. Diese Drehbarkeit des Personals hat für das Stück noch einen zweiten Vorteil. Es kommt dadurch soviel Bewegung auf die Bühne, daß die bedenklich karge Handlung für vier lange Akte ausreicht. Allerdings bewährt hier Wied daneben eine sehr diskrete Kunst, sein Motiv von der Fragwürdigkeit des menschlichen Charakters immer wieder anzuschlagen und immer neu zu variieren, sobald er spürt, daß das Interesse an dem dürftigen Vorgang nachläßt. Infolgedessen hat das Spiel im Buch kaum einen toten Punkt.

So wäre es wahrscheinlich auch auf dem Theater, wenn eine Aufführung in allen Teilen so vortrefflich wäre, wie die Aufführung des Kleinen Theaters in vielen Teilen ist. Einen eigenen Stil für Wied hatte man nicht gefunden und vermutlich gar nicht erst gesucht. Wo ist, im übrigen, der Regisseur, der ihn auf etwa vierzehn Mimen übertrüge? Die Stimmung der kopenhagener Bohème, die von der Christiania-Bohème blos die an-

genehmen und nicht die rauhen Seiten hat, griff mit ihrer harmlosen Fidelität über die Rampe. Der Schluß des zweiten Akts war eine Bellman-Szene, die alle Sehnsucht nach dem Norden aus dem Schlafe weckte. Die Frauen standen, im ganzen, hintenan. Nur Frau Elfriede Frid fiel auf durch eine Einfachheit, die doch nicht farblos wurde, und Fräulein Grüning zeigte abermals, daß keine andre als sie berufen ist, die unvergessene Marie Meyer halbwegs zu ersetzen. Von den neun Männern hatte jeder ein Profil. Wo sie vollständig unter sich zu bleiben hatten, wie im Gefängnisakt, gabs ein Zusammenspiel, daß einer ersten Bühne würdig war. Wie denn überhaupt das Kleine Theater schon durch die Annahme des Wiedschen Stücks, das urteilslose und zaghafte Konkurrenten abgewiesen hatten, mindestens um eine Stufe aufgerückt ist. Wenn sichs auf dieser Stufe halten will, so muß es trachten, für die beiden Darsteller Ersatz zu finden, die an Wieds Erfolg zumeist beteiligt sind, und von denen der eine dem Ensemble nicht mehr lange, der andre ihm garnicht angehört. Herr Abel hatte für seinen Namensvetter die Geistigkeit der Augen und der Hände und die Beweglichkeit des Mutterwitzes, und Herr Gebühr, der zielbewußte Mumienschänder, bewies, daß er als jugendlicher Komiker, soweit ich sehen kann, nicht seinesgleichen hat.

..Bab ist erst halb so alt wie Wied: er wäre als Dichter nur dann hoffnungslos, wenn er schon jetzt die Reife eines Fünfzigjährigen hätte. Aber eben weil er, als Dichter, noch sehr unreif ist, erscheint er mir sehr hoffnungsvoll; und weil wenige Züge an ihm so ausgeprägt sind, wie Trieb und Fähigkeit, zu lernen, so lasse er sich nicht entgehen, auch von dem Ungefähr zu profitieren, das ihn an dieser Stelle dem Dänen zugesellt. Die Parallelen ergeben sich ganz ungezwungen. Wied prüft den Charakter: ,Der Andere' die Persönlichkeit. Beide hatten offenbar zunächst den Titel, oder doch das Proverb, das in dem Titel liegt, und erdachten oder erphantasierten sich dann die Charaktere und die Handlung. Da hat nun Wied vermocht, das Thema seiner Wahl mit Fleisch so zu kleiden, als ob sich ein Gerippe zu einem Lebewesen ründete (wenn nämlich Lebewesen so entstünden). Bei Bab dagegen schlottert das dichterische Fleisch höchst miserabel um die denkerischen Knochen. Die werden immer wieder sichtbar und bekommen Stimme. Das Jochbein kündet, daß Künstlern alles zum Stoff des Kunstwerks wird. Der siebente Halswirbel fordert, daß Schauspieler in ihrer Rolle sich vergessen müssen. Das Oberarmbein bestreitet Goethen die Berechtigung, Persönlichkeit als höchstes Glück der Erdenkinder zu bezeichnen. Die Speiche geht noch weiter und behauptet, der Mensch sei nichts, das Leben viel, viel! — viel. Das ist ein kleiner Teil aus Babs Erkenntnisschatz, den sein glücklicher Besitzer einmal auch zu einem Drama ausmünzen

wollte. Wied dreht seine Sache um einen kleinen Winkel und bringt es fertig, unsern Blick ins Wesen dieser Sache zu vertiefen. Bab trägt seine gescheitesten Gedanken zu dem gleichen Zweck zusammen und macht uns weder warm noch klüger. Wieds Spiel wird unser aller Angelegenheit. Babs tragische Komödie bleibt ein entlegener Einzelfall, weil zwar nicht die Vorgänge unmöglich, wohl aber weil die Personen entweder Konstruktionen oder Schemen oder Nullen sind.

Der Farbenreiber Cesare Vicente wird von Ferraras ‚munterm Künstlervölkchen' angestiftet, sich als Ambrogio Palizotti zu verkleiden, in dessen Haus, zu dessen Gattin Elena zu gehen und den Besitzer beider Kostbarkeiten bei seiner Heimkehr von der Tür zu weisen. Von den Folgen ist manches zu erraten: Ambrogio wird an sich irre, und das Künstlervölkchen weiß zuletzt nicht mehr, ob Cesare er selbst oder am Ende doch der Andere ist. Schwieriger ist zu erraten, was zwischen Cesare und Elena sich abspielt. Die beiden haben sich einmal geliebt. Elena nahm jedoch den schwachen und reichen Palizotti, dieweil sie herrschen und nicht dienen wollte. Cesare fiel drauf in eine Schwermut, drauf in ein Fasten, drauf in Untätigkeit und wurde schließlich ein besserer Vagabund. Zehn lange Jahre bleibt er das. „Hie Weib, hie Welt! Wer da noch wählt, wen das noch quält, der ist kein Held!" singt Dehmel. Bab aber macht diesen Cesare zum Helden eines Dramas und beansprucht für sein Schicksal unsern Anteil. Ich bringe nicht einmal ein bischen Glauben auf. Hier ist ja alles schief. Wie nämlich geht es weiter? Cesare hat endlich seine Elena, und sie hat ihn. Am nächsten Morgen ist das Männchen durchaus nicht triste, aber höchst brutal. Der aller Knecht war, ist sein Herr geworden. Er stößt das Weibchen von sich, wirft die Verkleidung ab und wird jetzt eigene, weite Wege gehen zu seinem Werk — ein Mensch, der lachen, herzlich lachen kann. Leider hört man von diesem Lachen keinen Ton. Möge wenigstens der Dichter so schnell wie möglich selbst darüber lachen, wie tragisch er den Zustand du lendemain einst aufgefaßt, wie gläubig er Cesares pathetisches Gebrüll als Ausdruck einer dauerhaften Wandlung hingenommen hat. Hier heißt es wirklich: Entweder — oder. Entweder war dieser Cesare von Anfang an ein Kerl: dann war Elenas Betrug nicht fähig, ihn zu brechen; aber immerhin, das einmal dem Dichter als fadenscheinige Urvoraussetzung zugebilligt: dann war die Liebe übermenschlich groß und, nach zehn Jahren, nicht in einer Nacht erschöpft. Oder Cesare ist, was er scheint, ein leerer Deklamator: dann war Babs erster schwerer Fehler, auf ihm ein Drama aufzubauen, und der zweite, wenn er das schon getan, den Mann unkritisiert und unverlacht von dannen ziehn zu lassen. Mit einem andern ‚Entweder — oder' ist für mein Empfinden Elena zu erledigen. Entweder nimmt

sie sich am Schluß das Leben: dann ist sie vorher falsch geschildert. Oder der Anfang stimmt zum Ende: dann geht sie mich überhaupt nichts an, und ich weiß nicht, was an der Komödie tragisch ist. Denn daß Ambrogio Palizotti erst an der Leiche seiner Frau den Verstand wiederfindet, den er über den Zweifeln an dem eigenen Ich verloren hat, wäre nur dann nach irgend einer Richtung hin erheblich, ja, meinetwegen: tragisch, wenn dieses Ich uns vorher irgendwie interessant geworden wäre. Es bleibt: ein unglückseliger Einzelfall. Daß im einzelnen die Arbeit voll von Talent und von Talenten ist, von sprachlichen, dramatischen und theatralischen Talenten, ist bei Bab zu selbstverständlich, als daß es hier begründet werden müßte. Die Totalität jedoch ist nicht zu retten. Was von ihr haftet, ist eine fast ergreifende Reinheit des Wollens, der vorderhand die Kraft noch nicht entspricht. Man soll es um so unumwundener sagen, als schon Babs zweites Drama unvergleichlich dichterischer ausgefallen ist.

Im Hebbeltheater wurden die Blößen nicht verhüllt. Das ‚Künstlervölkchen' war nur von gedrillter Munterkeit, den einen Herrn Paul Otto ausgenommen. Herr Nissen hatte am Palizotti zu wenig Material. Frau Fehdmer war stimmlich und künstlerisch gleich tonlos und Herr Kayßler, im Gegensatz dazu, viel lauter, als die Hohlheit dieses Cesare verträgt.

Um die Wahrheit / von Julius Bab

Meinen feindlichen Verwandten in Wien gewidmet

Knabenstimme

Lebt' ich den üppigen Lügen der leeren Minuten,
schien ich lebendig mir tot — Eintagsfliege im Licht!
Aber mich treibt es empor zu den reineren Gluten
ewiger Wahrheit, die einst dem Qualm unsrer Taten entbricht.

Greisenstimme

Du, der hier um die Wahrheit so schreit,
daß dir die Minute genüge!
Sie nur ist wahr — ihrer sechzig zur Stunde gereiht,
sind stets eine furchtbare Lüge.

Mannesstimme

Weil ich Insekten nicht gleich,
die über Sekunden vergaukeln,
weil in die Ferne zu baun
stärkere Wollust befiehlt —

o, so laßt in dem schillernden Netze der
Lügen mich schaukeln,
stählern steige, Idol,
auf dem Grund, der dich schwankend erhielt.

Vier Kammerspiele / von Lou Andreas-Salomé

(Fortsetzung)

Allerlei Peinvolles der Eindrücke, wie es bei Ibsen und Wedekind die Wirkung in die Breite beeinträchtigt hat, stand auch den ältesten Dramen Gerhart Hauptmanns hindernd im Wege. Kaum ein paarmal über die Bühne gegangen, sind sie infolgedessen lange nicht genug zur Wirkung gelangt im Vergleich zu G. Hauptmanns spätern Werken — fast als ob sie nur Vorstufen darstellten zur Höhe seines Ruhms. Und doch ist nichts bezeichnender für ihn als eben dies, daß er von allem Anfang an, mit einem Schlage, Fertiges und Wundervolles gab, und nicht Vorarbeit; daß Früheres von Späterem sich weniger unterschied wie Unreife von Reife, als durch die Verschiedenheit der Gebiete allein, worin sich der blühende Garten seiner Kunst ausbreitete. Sein Wesensgegensatz zu Ibsen ist hierin schon voll enthalten: in dieser selbstherrlichen Frische dichterischer Anschauung, anstatt jener tiefbohrenden Arbeitsweise, der das Einzelne seine Grundbedeutung erst gewinnt aus den Zusammenhängen gedanklicher Tendenzen. In G. Hauptmanns dramatischem Erstling ‚Vor Sonnenaufgang' kommt Alfred Loth, der Mann der idealen Forderungen, noch einigermaßen aus den Landen Ibsens daher; alle Wucht aber erhält schon dieses Werk aus der strotzenden Unmittelbarkeit des Lebens, die für das nächste, ‚Das Friedensfest', allein charakteristisch wird. Gerade deshalb ging von dem bedrückenden Inhalt eine so starke, allzu starke, Suggestion aus, gegen die man sich wehrte, die sich nicht einmal mehr, wie bei Ibsen, durchgrübeln, mit dem Verstand untersuchen ließ, die ganz einfach packte und festhielt. Man empfand, daß sich der Dichter hier in keinem Punkt über seinen Gegenstand gestellt hatte, daß seine eigenen Grenzen mit denen des Werkes sozusagen in eins zusammenfielen. Das ergab im Zuschauer ein Gefühl, als ob ihm die ungeheure Plastik der Gestaltung fast gewaltsam Ausweg und Ausblick verstellte, als könne er an ihr nie mehr vorbei ins Freie —. Diese vereinzelte Familie Scholz, deren Mitglieder einander auch noch ungemein ähnlich sind in ihren seelischen Dispositionen, schien sich damit gleichsam in die gesamte Menschheit zu verwandeln, und das Werk, das noch ausdrücklich einschränkend ‚Eine Familienkatastrophe' heißt, hinterließ die Trostlosigkeit einer Weltkatastrophe.

Aber unzweifelhaft verleiht eben dieser Grad dichterischer Geschlossenheit dem ‚Friedensfest' zugleich eine höchste Vollendung, wie sie in gewisser Weise auch von G. Hauptmann selbst nicht mehr übertroffen, kaum ganz ebenso wieder erreicht werden konnte bei Stoffen vielseitigerer Art. Infolge dieser innern Harmonie gewinnt das Ganze des Werkes eine in der Tat alles mitumfassende, weltabrundende Einzigkeit, jene seltsame Tiefe von Dingen, die mit der überschwänglichsten Liebe — der des Schaffens — so geliebt worden sind, daß sie unwillkürlich zum Inbegriff des Daseins

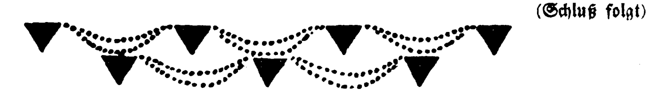
selber wurden, und daß man glauben muß, ihnen folgen zu können von jedem Punkt aus bis in den Mittelpunkt aller Dinge. Dieses aber ist es (wenigstens will es mir so scheinen), woran Reinhardts Auffassung vom ‚Friedensfest' neu angeknüpft hat: diese Fülle des Schöpferischen selbst, die durch ein großes Kunstwerk geht wie ein Klingen, Singen und Jubilieren von Schönheit noch mitten im Trübsten, ‚Häßlichsten' des Inhalts, die nur, ob noch so leise, angeschlagen zu werden braucht im Ton, im Rhythmus der Wiedergabe, um mit ihrer lyrischen Kraft als Stimmung zu siegen und damit das rein Stoffliche in denjenigen Abstand von uns zu rücken, der ein betrachtendes Genießen ermöglicht. Selbstverständlich bedeutet hier Abstand nicht Abschwächung tragischer oder peinvoller Einzelzüge des Dramas, eher werden diese dabei zu um so stärkerer Sichtbarkeit herausgearbeitet: gleichzeitig aber werden sie bildhafter für uns — mit andern Worten, in uns selber wird etwas von jener Liebe frei, die den Schöpfer sie zu schaffen antrieb, und vor der deshalb Glück wie Pein, ‚Gerechte und Ungerechte' sich als gleichen Wertes ausweisen.

Indem die frühere Bühnenauffassung der ersten Dramen G. Hauptmanns sich speziell deren Naturalismus zum Muster nahm — wenn auch auf eine mustergültige Weise — war sie historisch im Recht, auf Grund der Literaturperiode, der diese Werke angehörten; in ihrer ewigern Bedeutung kamen sie dabei nicht zu vollem Recht, und deshalb scheint der ganze G. Hauptmann, so wie wir ihn heute kennen, im ‚Friedensfest' der Kammerspiele um so sehr viel deutlicher vor uns zu stehen: als der Dichter, den keine Wirklichkeitstreue je gehindert hat, einem Stoff, und sei er der naturalistischste, zugleich die tiefste Poesie zu geben. Im ‚Friedensfest' ist es, wie schon früher in ‚Vor Sonnenaufgang', eine Mädchengestalt, auf der sich alle Lyrik vereinigt — ja, es ist wie dieselbe oder doch eine schwestergleiche Gestalt: das eine Mal selber verstrickt in das Verhängnis des Niederziehenden, Krankmachenden und ihm preisgegeben durch die Prinzipienstarrheit des Mannes, des Ungläubigen gegenüber Wunder und Ausnahme; das andre Mal ihrerseits dem Mann, dem Kranken, Gefährdeten, die Erlöserin im Wahn und Wunder gläubiger Liebe. Und wie tief ist es, wie charakteristisch für diese herrlich schöne Mädchenschöpfung — die es G. Hauptmann zweimal angetan hat — wenn gerade in dem Augenblick, wo sich Ida Buchner am gegensätzlichsten von Helene Krause unterscheidet, wo sie zur starken Retterin wird, zu Wilhelms Halt, ihre Worte so angstvoll-demutvoll klingen, als seien sie genommen von den Lippen der Anderen, der hilfeheischenden Braut Alfred Loths: „— Vor dir bin ich klein, ach, wie klein! — — wie eine kleine, kleine Motte bin ich nur. Wilhelm, ich bin nichts ohne dich! Ich bin alles durch dich — ziehe deine Hand — nicht — von mir armseligem Geschöpf —." Idas Kraft und Helenens Ohnmacht sind tatsächlich eins, immer geheimnisvoll eins im Weibe: und, spräche Ida nicht wie Helene, niemals würde sie dem Mann die Retterin —. Von Ida Buchner, ehemals ein wenig nebensächlich behandelt, erst bei der

Neuerstehung des „Friedensfestes“ in den Kammerspielen ebenbürtig besetzt der einstigen Helene Krause in „Vor Sonnenaufgang“, ging eine Innigkeit und Wärme aus, die sie zur verkörperten heimlichen Poesie des Dramas machten — neben einem Wilhelm, der sich, für mich wenigstens, nicht mehr trennen läßt von Kayßlers Wesen und Gestalt. So führte erst diese Aufführung ganz in G. Hauptmanns Jugendwerk hinein: stand es bisher da, im Eindruck ähnlich der schwarzen Masse eines Waldes, die beklemmend umfängt wie Gefangenschaft, wie mit lebendigen Mauern — so hat es sich gezeigt, daß es nur eines tiefern Eindringens bedurfte, des Verweilens in seiner Tiefe, damit der schwarze Wald aus sich selbst heraus, ohne etwas Hinzugetragenes, sich ganz verwandelte. Damit lichte Stellen sichtbar würden auch noch im Dunkel, helle Sonnenflecken, die frohe Farben aufglänzen lassen am Weg und fröhliche Stimmen wecken im Wipfel — etwas von dem jubilierenden Ton, darin das Leben sich selber feiert.

Gerhart Hauptmann haben sich wiederholt auch heitere Stoffe zu runden Kunstwerken geformt, ohne jede Zutat von Schwere oder Schärfe: über ihrer echten Fröhlichkeit liegt dann das noch besonders Liebenswürdige, Rührende beinahe, einer Wesensart, die sich daran von sich selbst zu erholen strebt. Denn dieser große Meister im Gestalten von Leidvollem ist es nicht umsonst geworden, nicht durch irgend eine düstere Weltauffassung, nicht durch etwas, was Gedanke oder Schicksal vermittelt: eher ist es, als läge im Kern seiner schöpferischen Kraft selbst, was nur aus Schmerzen erwächst — als bedingten einander Schöpferglück und Seelenschmerz in einer letzten geheimen Einheit. Wie mir scheinen will, wäre dies das fast entgegengesetzte Temperament zu dem, das Max Reinhardt in seiner Arbeit am „Friedensfest“ erfolgreich werden ließ: nämlich zur freudigen Frische als ursprünglichstem Schaffensantrieb, die, je sicherer sie ihrer selbst ist, an desto schwerere, auch schwermütige Dinge herangehen, in desto ihr gegensätzlichern Kunstwerken aufgehen kann. Ist es doch dies, was schon Ibsens Gespenstertragödie dahin vertieft, daß aus dem Peinvollen der Vorgänge die seelische Erlösung in Frau Alving deutlich wird, oder was in Wedekinds Kindertragödie das Tragische noch betont, um es befreiender ausklingen zu lassen in der Poesie des Ganzen. Allein hier, wo es sich in nichts mehr um Problemkunst und Gedankendichtung handelt, in der Schilderung des Zuständlichen, des unmittelbaren Lebens, fällt das noch viel unmittelbarer in die Augen. Hier wird es erst ganz klar als die große gegenseitige Ergänzung, der gerade die Gegensätze dienen mußten zum vollkommenen gemeinsamen Sieg. Denn, in der Tat: das Aus-der-Tiefe-Holende, Erhellende, das, was die Dinge zum Aufleuchten bringt — woran könnte es zu feinerer Wirksamkeit gelangen, als an einer Kunst gleich der G. Hauptmanns, die unter uns steht als unser tiefster Dichterbrunnen.

(Schluß folgt)



Fritz Krastel / von Willi Handl

Eine Erinnerung nur; aus Tagen der Jugend schimmert es flammrot her. Purpurne Gewänder wehen, glühende Worte überglüht ein unvergeßlicher Blick, und eine Stimme geht wie Feuer von einem bebenden Körper aus, prasselt auf, brandet heran, verlodert singend — in einem Gesang, der ehern hinschwingt . . . Krastel, der ewig Junge! Das war seine Schönheit und seine Macht die langen Jahrzehnte lang; das war in diesem letzten Jahrzehnt die Krankheit und der Tod seiner Kunst. Denn ihre eigenste Seele und ihr geliebtestes Element war: Schwung. Sie hatte das Gesicht und den Pulsschlag einer Jünglingskunst. Aber als die matten Glieder von diesem beflügelten Rhythmus nichts mehr wissen wollten, da mußte seine Kunst verfallen; da sah sie verwittert und trostlos aus. Eine Erinnerung nur —.

Vordem aber war sie von lebendigstem Leben, voll Kraft und Fülle und Frische. Selbstvertrauen, Einheit mit sich und der eigenen Rasse gab ihr das Sprungbrett ab, von dem sie losfederte. Der Typus, den Krastel künstlerisch brachte, läßt sich nicht anders nennen als: der gläubige junge Held. Denen, die lachend zur Sonne hinblicken, die in tätigem Mut über die Erde schreiten, die sich in den Bränden einer ungeteilten Leidenschaft verzehren, konnte er vom Besten seiner Persönlichkeit geben. Schwächlichkeit, Niedertracht, Pöbelei der Seele wäre ihm schon seiner Natur nach nicht gelungen; aber auch für die Zerspaltenheit unfrohen Trotzes, für die intermittierenden Ausbrüche nervöser, bewußter, gegen sich selbst wütender Leidenschaften hat er kein Mittel und kein Verständnis gehabt. Darin gehört er ganz der vorkainzischen Zeit schauspielerischen Heldentums an, die nun mit ihm endgültig hinunter ist. Er wußte noch nichts von psychologischer Faserung, von witzig geführten, geistvoll gebrochenen Linien, von allem betont Zeichnerischen. Er war in seiner Kunst durchaus plastischer Bildner; er konnte nicht anders als sein ganzes darstellerisches Material in die erschaute Form restlos eingießen. Nichts blieb zurück; sorgsam abzuteilen, auszusparen, geschickt zu vertuschen, mit kunstreichen Schattierungen abzudecken, war er nicht imstande. Was mitgehen wollte, ging mit; es mochte nun besser oder schlechter passen. Im besondern Rhythmus der Rolle ordnete sich dann schon alles von selbst.

So gehörte er eigentlich zu denen, die immer nur sich und ihre Art spielen; zu den künstlerisch erwählten Darstellern ihres Wesens und ihrer Rasse; zu den großen Individualisten der Bühne: in die Reihe, die von Baumeister über Rittner zu Kayßler führt. Aber so herzlich deutsch er auch immer war — oft bis zur Plumpheit und Tappigkeit — so weit blieb er doch von der mehr nordisch spröden Art dieser drei andern entfernt. Darin biegt er aus ihrer Linie aus. Das Blut rollte ihm rascher, leichter, südlicher. Es war nicht viel Verwandlung, aber doch viel Be-

wegung in ihm, eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Art, er selbst zu sein, reichlicher wechselnde Lichter über demselben Gesicht. Schwung war die eigenste Seele und das meistgeliebte Element seiner Kunst; und das machte ihn fähig, den besondern Rhythmus aller Menschen, die er im Umkreis seiner eigenen Natur erschaffen konnte, auf das feinste und innigste mitzuleben. Darin lag im Grunde sein ganzes Vermögen, zu charakterisieren: er gab einen Rhythmus an und hielt ihn fest. Und so entstand, wie eben Sprache, Geste und Miene mit diesem Rhythmus zusammenstimmten, das künstlerische Werk in vollster Freiheit. Zwang oder Ueberredung zu fremder Form hat bei ihm niemals mitgewirkt; er war keiner von den ewig Anderen, von den wunderbaren Gauklern, die aus geheimnisvoll unerschöpflichen Tiefen ihrer geheimnisvoll unfaßbaren Natur immer neue und wieder neue Gestaltung heraufholen können. Von den starken, guten, herzlichen Riesen war er, und er hatte dabei noch die Jünglingsflamme. Ließ er sie hell aufschießen, so leuchteten alle tragischen Feuer. Hielt er sie still im Herzen, so wärmten alle Zauber des besten Humors. Das war das Wunderbare an seinen pathetisch Verliebten und an seinen heroisch Verblendeten: diese unzerstörbar gute Menschlichkeit, der man von Ton zu Ton anhören konnte, daß sie sich bei allem Rasen und Lärmen doch in nichts von ihrer eigenen Natur entfernt hat und sogleich ins Kindlich-heitere zurückkann, wie nur das Schicksal seine schwere Faust ein wenig lockern will. Er ist — und als Darsteller schillerischer Jünglinge! — niemals in außerweltlichen Hochgefühlen herumgestelzt. Seine Menschen waren irdisch nahe, auch in ihrem verstiegensten Ueberschwang. Ihm verdanken wir es, die wir damals jung waren, daß uns Mortimer, Max und Ferdinand nicht als schlechthin Rasende erschienen, die mit der übrigen, zur Gesellschaft geordneten Welt kaum mehr etwas gemein haben, sondern als wirkliche Menschen, nur von einem besondern Temperament und unter einem besondern Schicksal. Wir kannten sie, wir liebten sie; jeden Einzelnen in seiner eigenen Gestalt und nicht etwa ihre Gemeinsamkeit, als die abstrakte Idee von Schwärmerei und hochgemutem Wesen. Das ist, wenn ich es recht bedenke, vielleicht sein größtes und dennoch kaum anerkanntes künstlerisches Verdienst: daß er in jener Zeit, da derlei Rollen nicht etwa Personen, sondern nur ein Fach bedeuteten, schon imstande war, uns fühlen zu lassen, wie sehr verschieden ihr Wesen doch erschaut und gegeben werden kann. Darin, im Individualisieren des Unchargierten, im Charakter kaum Angedeuteten, war er vielleicht doch ein Vorposten der psychologischen Zeichner aus der heutigen kainzischen Zeit. Nur daß bei ihm eben nie der wohlstudierte Zug das Bild zu Ende prägte; blos der Rhythmus, intuitiv gefunden und instinktiv festgehalten, gab das Gefühl eines besondern Menschen.

Dieses mehr musikalische Verhältnis zur Rolle wurde natürlich in der Art zu sprechen am allermeisten offenbar. Seine Stimme, groß und voll und metallen, hatte die Neigung, in langausgezogenen Schwingungen auf

den stärksten, erregtesten Stellen eines Satzes eindringlicher zu verweilen. Das gab einen seltsam nachdrücklichen Ton, einen Fall der Silben von unverwischbarer Einprägsamkeit. Damals, in der Zeit der korrekten Sprecher, hielt man dies für unerlaubten Singsang und bespritzte diese wertvolle Eigentümlichkeit eines großen Künstlers mit tintigen Witzen. Heute ist man entzückt darüber, daß Bassermann den Tonfall seines heimischen Dialektes in seine Kunst herübergenommen hat. Nun, auch bei Krastel war das, was man seinen ‚Gesang' zu schimpfen pflegte, Nachklang der mannheimer Mundart. Und auch bei ihm wurde es schließlich zum künstlerischen Mittel der Verstärkung und Vertiefung — und auch zum Dokument der Beglaubigung. Je nachdem die Kraft der Stimme verhalten wurde oder voll ausströmte, konnte etwas ungemein Treuherziges und auch etwas ungemein Ergreifendes aus diesem Auf und Ab der mächtig erbebenden Stimme herklingen. Gerade diese mundartliche Abweichung, die von der hochdeutsch beflissenen Arroganz als unnatürlich verworfen wurde, war die unverrückbarste Grundlage der großen menschlichen Echtheit in seinen Schöpfungen. Ihr Rhythmus schmiegte sich so innig an das innige Wort, umklammerte das Leidenschaftliche so leidenschaftlich, daß keine bewußte, erlernte und erprobte Sprechtechnik die Kraft dieser Wirkungen je erreicht hätte. Schwung war die Seele seiner Kunst; sie wohnte noch in jeder einzelnen Silbe, die sein Mund entließ.

Die Macht und Schönheit der Jünglingsflamme — das repräsentierte Fritz Krastel als Schauspieler. Auch später, als er, schon über die Fünfzig hinaus, seine Kunst seinen Jahren nachreifen lassen mußte, war noch in diesen mannhaftern Gestaltungen (Tell, Othello) das Allerschönste die innere Beweglichkeit, der Schimmer Tugend, den sie sich bewahrt zu haben schienen. Dann aber warf ihn eine Krankheit plötzlich hin und löschte seine künstlerische Kraft fast völlig aus. Es war, als hätte die Kunst nun von ihm, der doch noch eine gute Reihe von Jahren lebte, nichts mehr wissen wollen. Als hätte sie, von irgend einem Genius der Entwicklung an ihre nächsten Absichten gemahnt, sich plötzlich weggewendet und gezürnt: Ich mag nicht mehr; die Zeit der Jünglingsflammen ist aus, nun kommen die Denkenden, die Zeichner, die Psychologen, die Herben und Verhaltenen, die Nervösen und Bewußten herauf. Ich mag nicht mehr.

Und fröstelnd sehnen wir uns nach der Jünglingsflamme.

Der Teufel / von Alfred Polgar

Ein Maler liebt eine junge verheiratete Frau und wird von ihr wieder geliebt. Aber sie trauen sich nicht. Da erscheint der Teufel, beseitigt Hemmungen, fängt mit dialektischen Schlingen alle moralischen Bedenken ab, facht die Sehnsucht zu Verlangen an, das Verlangen zur Gier, reizt, lockt, drängt, beweist, daß es so sein müsse, pinselt den Ver-

liebten in gräßlichen Farben die Hölle der Entsagung und in leuchtenden das Paradies der Erfüllung hin, stachelt sie mit allen Sporen der Eifersucht, überredet, überzeugt und wirft ein so dichtmaschiges Gespinst logischer und psychologischer Pro-Argumente über der Liebenden Häupter, daß die beiden schließlich nicht mehr gut anders können, als dem Teufel die kleine Gefälligkeit erweisen. Hierauf tritt der Dämon an die Rampe und sagt wie ein Variétézauberer, dem der Hokuspokus glückte: Voilà! Vorhang.

Der Teufel ist sozusagen der einzige Mensch in dieser Komödie von Franz Molnár; andre Menschen kommen in dem Spiel nicht vor, nur ganz einfach geschnitzte typische Figuren: der Gatte, die Frau, der Liebhaber, das junge Mädchen, die Lorette. Der Teufel redet, die andern hören zu, der Teufel pfeift, die andern tanzen. Aber wie er redet und wie er pfeift, das ists. Die Ungarn lassen sich gerne ‚Franzosen des Ostens' nennen; und in dieser Komödie mag man wirklich beides spüren: die Franzosen und den Osten. Für mein Empfinden stärker den Osten. Dieser Teufel, der im Spiel als Gentleman auftritt, ist geistreich. Was sage ich geistreich! Er brennt, er sprüht, er dampft, er spritzt, er schäumt vor Geist. Er niest Aphorismen, er lächelt Brillanten, er redet alle Juwelierläden der Andrassystraße, er schüttelt sich nur ein bischen, und es ist gleich eine Wolke von Esprit um ihn, wie eine Wolke von Wasserstaub um den gebadeten Pudel. Dieser Teufel ist einer jener Beneidenswerten, Seltenen, von denen man sagt, daß sie ‚eine ganze Gesellschaft' allein unterhalten können. Er quirlt aus Worten mots, locker und luftig und süß-herb wie edler alkoholischer Schaum; er schlägt, im Hui, scheinlogische Brücken, auf denen du, Zuhörer, über die tiefsten Abgründe des Unsinns sicher hinüberwandelst; er schlingt aus Fäden eines dünnen Dialogs Netze, fein und klebrig wie Spinnweb, in denen sich die bösartigsten kritischen Brummfliegen mit Behagen verfangen.

So weit geht das Französische. Aber — jetzt kommt der Osten — au fond ist dieser Teufel ein seichter und ordinärer Teufel. Seine Tricks sind uralt, gewöhnlich und roh; und es unterläuft seiner unbestreitbaren Witzigkeit manchmal etwas Gemeines, Unsauberes, Grell-Karriertes, das nicht den besten Geschmack verrät. Dann regt sich der Verdacht, daß der diabolische Gentleman unter seinem strahlend eleganten Frack schmutzige Wäsche trägt. ‚Der Teufel' hat amüsante Bühneneinfälle, gewiß. Aber gelegentlich platzt dieses feinste budapester Theater, und das budapester Orpheum wird sichtbar. Ungarische Patrioten vergleichen den ‚Teufel'-Dichter mit Oskar Wilde. Aber Aperçus, wie: „Die erste Frau, der wir im Leben begegnen, hat auch schon ihren Fehltritt hinter sich: unsre Amme", wären dem britischen Molnár auch in seiner ohnmächtigsten Minute kaum eingefallen, und eine Geist-Technik, die Antithesen baut à la: „Die Frauen schreiben nicht immer, was sie wollen, aber sie wollen immer, was sie schreiben" (vielleicht heißts auch umgekehrt, ich erinnere mich nicht

mehr genau), sollte mit ihrer schäbigen Glanz-Schmiere in guter Gesellschaft nicht mehr zulässig sein.

Ueberhaupt: ich bin für Erlassung ästhetischer Grundgesetze, an die sich Geist-Produzenten unbedingt zu halten haben. A) Es ist untersagt, das Leben mit irgend etwas zu vergleichen. B) Generelle Aussprüche à la: „Die Frauen sind wie . . .", „Die Liebe ist ein . . ." dürfen in anständiger Gesellschaft so wenig in den Mund genommen werden wie das Messer. C) Aperçus sind überhaupt Taktlosigkeiten. D) Weltanschauungen sind an der Leine zu führen und unter keinen Umständen im Salon loszulassen. E) Das antithetische Umstellen von Satzbestandteilen zu ironischen Zwecken, ebenso die Verkehrung von Sprichwörtern in ihr Gegenteil zeugt von schlechten Manieren.

Der ganze Teufel wäre wohl netter und angenehmer, wenn er nicht gar so protzig-selbstvergnügt schmunzelte und nicht gar so triumphierend zwinkerte, so oft er bescheidene und einfache Leute mit seiner flackernden Geschwätzigkeit ein wenig wirblig gemacht und ihnen eine Tracht Aperçus auf den Schädel gehaut hat. (Zum Teil mag das allerdings, in der Aufführung des wiener Deutschen Volkstheaters, Herrn Kramers Schuld sein, der auf seinen schwarzen Teufelslocken einen derben Heiligenschein von Selbstgefälligkeit schaukelte.) Was der Teufel tut, ist schlau, aber das Gesicht, das er dazu macht, ist immer noch um eine Nuance schlauer! Dabei sind seine siegreichen Verrichtungen nicht immer gar so kompliziert. Sie haben oft ungefähr folgendes Schema: Der Teufel sagt: „In einer halben Minute, mein Herr, werden Sie ein unbehagliches Gefühl in der Magengrube haben", worauf er ausholt und dem Visàvis in den Magen tritt. Voilà! . . Ein Beispiel: Die junge Frau, die den Teufel spürt, sagt: „Bitte, kommen Sie heute nicht zu unsrer Soiree!" Der Teufel erwidert schlau: „Ich komme nur, wenn Sie selbst mich einladen." Dann geht er zum Gatten und sagt, schlau, etwa folgendes: „Herr, ich weiß von Ihrem Geschäftsfreund Dinge, deren Kenntnis Ihnen den Verlust etlicher Millionen ersparen würde." „Halloh!" sagte der Gatte, „das müssen Sie mir erzählen." Darauf, schlau, der Teufel: „Ich habe jetzt keine Zeit . . ." „Also morgen! . . ." „Morgen muß ich verreisen . . ." „Aber dann kommen Sie doch natürlich abends zu unsrer Soiree . . . Jolantha, bitte doch den Herrn, heute unser Gast zu sein." Nun, was kann Jolantha andres tun? Reingefallen ist sie. Und der Teufel macht ein Gesicht dazu, dem die Ueberlegenheit aus allen Poren sprüht, ein Gesicht von weithin gellender Pfiffigkeit.

Wertvoller als der Witz scheinen mir andre Qualitäten des Molnárschen Spiels: eine gewisse barbarische Theaterkraft, die man am Werke spürt, und Phantasie in der Führung der Komödie. Es steckt etwas Ursprünglich-Wildes in dem Stück, selbst in seiner Dialektik. Mitten in dem flunkernden Salon-Esprit meldet sich oft ein andres, eine Art indianischer Listigkeit, eine Rothaut-Psychologie, die ins Schwarze trifft. So ist es sehr nett,

wenn der Teufel dem wütend auf ihn zustürzenden Liebhaber einen Revolver in die Hand drückt, ruft: „Achtung, er ist geladen!“ und dann, à part, spricht: „Wenn ich ihm jetzt nicht den geladenen Revolver in die Hand gespielt hätte, wäre er imstande gewesen, mir eine Ohrfeige zu geben.“ Der Einfall zeugt von scharfem kritischen Blick in die Mechanik menschlicher Leidenschaften. Es ist eine sinnreiche Schutzmaßregel, einen bedrohlichen Affekt mit gewaltigen Konsequenzen zu beladen, damit er vor ihnen im letzten Augenblick noch zurückbremse, während er in leichtern Konsequenzen seine ganze Schwungkraft hemmungslos ausgetobt hätte.

Herr Kramer, wie gesagt, fühlt sich zu wohl in seiner Teufelrolle. Er blinzelt fortwährend, vom eigenen Intellekt wonnig geblendet. Er spielt, bestenfalls, einen Teufelskerl, nicht den Teufel; der doch, wird Herr Molnár recht verstanden, nichts ist, als: die personifizierte Tücke, die Schlauheit und der Witz unsrer sexuellen Triebe, plus ihrem gefinkelten Advokaten, dem mit Grazie schwindelnden, für jeden Nerven-Wunsch ein rechtfertigendes Spezial-Ethos flink zusammenlistenden Verstand des Kulturmenschen. Herr Kramer aber spielt einen Salonprestidigitateur. Nicht nur zum Schluß der Produktion, nach jeder Nummer spreizt er sein ‚Voilà!‘ hin. Fräulein Marbergs Eleganz und Anmut sind immer ein großes ästhetisches Vergnügen. Zudem war sie vortrefflich in allen Augenblicken der Rolle, in denen die Empfindung noch unterdrückt, scheu, furchtsam ist. Die Leidenschaftlichkeit später schien ein bischen stumpf. Auch lernt man allmählich das Repertoire an Ausdrucksmitteln kennen, das der jungen Dame für Innerlichkeit und Seelenqual zur Verfügung steht, und wünscht diesem Repertoire einige Bereicherung. Der Enthusiasmus für Molnár ging hoch. Tags darauf blies auch die Kritik ungarisches Hallelujha. Aber, wahrlich, ich sage euch: Die Kritiker wollen zwar immer, was sie schreiben, aber sie schreiben nicht immer, was sie wollen.

Einfälle / von Franz Kreidemann

Das Talent fließt in breitem gut reguliertem Bette einher, bedroht niemals die Ufer und zeigt selten Wassermangel. Das Genie sieht daneben oft kläglich dünn aus, aber es ist ein Alpenbach, den höhere Gewalten zum mitreißenden Strom anschwellen.

Mit großen Künstlern geht es uns wie mit hohen Gipfeln: von der ebenen Landstraße des konventionellen Verkehrs betrachtet, enttäuschen sie und scheinen kleiner als erwartet; doch erhebt man sich ihnen gegenüber auf ein oberhalb der platten Masse gelegenes Niveau, so scheinen sie vor unsern bewundernden Blicken zu wachsen ins Unendliche.

Ich fürchte, daß die Neuentdeckung der Seele des kunstfreundlichen Deutschlands, der Romantik, bei den Protagonisten ihres dramatischen Fühlens — den Schauspielern — dieses Bild zeigt: Die absterbende Generation hat auf ihre alten Tage den Mutterglauben abschwören müssen,

um leben zu können; dabei zernagte der Rost den Bogen, der einst den beschwingten Pfeil des Erfolges schleuderte. Die mit der Zeit der mechanischen Kräfte erwachsene Theatergeneration hat nicht gelernt, die Sehne zu spannen und mit dem ehrlichen Herzeigen ihrer seelischen Schwäche an der suggerierten Ideallosigkeit der Nation erfolgreich mitgearbeitet. Aber die Nation hat sich die vom nordischen Nebel getrübten Augen ausgewischt, blickt helläugig ins alte ewige Land der Romantik hinein und möchte dem Gewaltigen, dem Satanischen, dem Helden zujauchzen. Doch unter den Verpuppungen der romantischen Drapierung sieht sie ernüchtert vielfach des Hinterhäuslers Lumpen, des Vorderhäuslers Bügelfalten sich hervordrängen. Nun suche, deutsche Theaterjugend, in deiner Seele Gründen deinen künstlerischen Incubus. Dem nüchternen Interpreten des Dramas, dem bürgerlichen Präsidenten, gehorcht die Nation nicht mehr, aber willig beugt sie sich vor dem neuen König im Bühnenreich, dem starken Phantasiekönner.

Kasperletheater

Zickel bei Hofe / von Flock

Als einst zuerst ich sichtbar ward,
Ganz keck und unerschrocken,
Da sproßte mir noch nicht der Bart,
Doch trug ich lange Locken.
Die Haare sanken längst ins Grab,
Nur möchte ich erwähnen:
Ich schnitt sie mir vom Kopfe ab
Und hab sie — auf den Zähnen!

Wie war im Haus zur Sezession
Ich munter auf den Beinen!
Wie ließ bei jedem Stimmungston
Ich bunte Lichter scheinen!
Doch bald verlor sich das Pläsier,
Es wechselten die Launen,
Und von den Scheinen lob' ich mir
Heut' einzig noch die braunen.

In jener Zeit frisch vorwärts gings:
Mein Feuer war ein echtes.
Was nicht vom Stamme Maeterlincks,
Das war für mich nichts Rechtes.
Heut wag' ich es mit sowas nicht:
Um Orden zu erzielen,
Da muß man ‚Monna Vanna' nicht,
Nein, ‚Monna Panne' spielen.

Zu Lautenburg mit günst'gem Wind
Sodann das Schiff mich brachte,
Wo ich den guten Wedekind
Beinah unmöglich machte.
Fürwahr, ich bin sehr stolz darauf,
Daß ich nicht mehr so grün bin:
Und führ ich heut Skowronnek auf,
Denk ich: „Gott, wie ich kühn bin"!

Wie nahm ich alle kritisch her,
Die feilen Literaten,
Die zu der Hohenzollern Ehr
Viel Verse reimen taten.
Doch blitzschnell sowas man vergißt,
Darf man nach Potsdam wallen,
Weil man bei Kaisers besser ißt,
Als — in den Stehbierhallen.

Rings um mich tönt das Wutgekräh!
Was schert mich das Gezische?
Bin oben das enfant gâté,
Sitz' an des Kaisers Tische.
Und wenn sich Barnay zieht zurück,
Und man mich sollte fragen,
Dann brauch ich nur mein altes Glück
Und —: Kinder, man soll sagen! . . .

Rundschau

Yvette Guilbert

Sie ist das Wunder des Chansons, das, an und für sich nichtig, farblos, leblos, durch sie eine Fülle von Tragik, grotesken Dingen, Lieblichkeit, Kokettterie erhält. Ihre Augen bereits drücken alles aus, was es an seelischen Dingen überhaupt gibt, aber auch ihre Arme und Hände sprechen überaus eindringlich. Ihre Wirkungen grenzen an das Wunder. Und diese nur andeutende Art, diese wechselnden Nuancen, der clin d'œuil, der alles sagt, was zu sagen ist. Sie allein von allen hat die Macht, ein Lied auszuschöpfen, ja, es erst zu dichten! Ganze Schicksale bringt sie in einem sinnlosen Refrain, und man staunt über das Außerordentliche, das sich da ereignet. Aus einem Nichts ein Alles machen, darin könnten alle von ihr lernen, wenn es erlernbar wäre. Le minimum d'effort et le maximum d'effet ist auch ihre Devise. Den Höhepunkt ihrer Chansons bildet unbedingt ‚Les cloches de Nantes'. Wie ein düsteres Schicksal erdröhnen von allen Seiten die großen Glocken in den alten Kirchentürmen. Da gibt sie sich ganz aus, bricht los, bewirkt Enthusiasmus! Die Guilbert gehört zu den wenigen Erscheinungen, die einen als etwas nie wieder in die Welt Kommendes ergreifen. Man darf es nie versäumen, sie wieder und wieder zu sehen, zu studieren. so oft sich die Gelegenheit bietet. Für mich gehören zu solchen Erscheinungen Mitterwurzer, Girardi, Hermann Winkelmann. Es sind Menschen, die nicht ersetzt werden! Ihre Macht ist nicht zu definieren, da sie irgend etwas Rätselhaftes hat. Man befürchtet stets, daß sie einmal sterben werden, und geschieht es, ist man untröstlich, hat ein persönliches Leid erfahren. Man möchte in Trauer gehen um sie. So eine Organisation ist auch Yvette Guilbert. Diseusen, ach, lernet doch von ihr das Unerlernbare!

Peter Altenberg

Pariser Oper

Hat sich denn wirklich an der großen ‚Oper' etwas ereignet? Bedeutet denn wirklich die Neuinszenierung von Gounods ‚Faust' die erste ‚Tat' des neuen Direktoriums Messager-Broussan-Lagarde, oder wußten die Triumvirn ihr Probestück nur geschickt zu arrangieren, seine künstlerische Bedeutung durch die in Paris besonders willige Reklame der Kritik künstlich zu steigern? Sicher ist soviel: als Leute von Chic und als Kavaliere haben sich die neuen Direktoren jedenfalls gezeigt. Das beweist schon die Wahl der Eröffnungsoper. Gounods ‚Faust' ist schlechthin ‚die' französische Nationaloper. Die Mischung von weichtränenseliger Sentimentalität, populärer Trivialität und theatralischem Pomp und Pathos, wie sie die französische romantische Oper zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts charakterisiert, feiert in Gounods ‚Faust' ihren höchsten Triumph. Es ist die echte Theateroper, der die ‚Faust'-Dichtung, das ‚Faust'-Symbol nur als ein Vorwand zu scheinbarer Innerlichkeit dient. Nicht Gretchen, nicht Margarete, nein, eine französische Marguerite ist die Gestalt, um die sich die kokette Partitur Gounods mit galanter, fast buhlerischer Zärtlichkeit bemüht. Schon daß die Figur des Faust für einen lyrischen Tenor

geschrieben ward und der Mephisto für einen Bariton von mäßiger Tiefe, schon diese rein äußerliche Tatsache weist deutlich auf den bewußt opernhaften Stil des Ganzen hin. Und dennoch ist der Musik Gounods, der diese Höhe weder vor- noch nachher wieder erreicht hat, ein ganz eigenartig fortreißender Zug eigen. In der Gartenszene, die schon dem vielgeschmähten und doch vielerfahrenen Hanslick einst so wohl gefiel, namentlich aber in der Kirchenszene, findet der Komponist ganz echte Herzenstöne. Schade, daß der letzte Akt mit seinem Ballett-Brimborium, mit der kulissenhaften Schlußapotheose, dem ‚geretteten' Gretchen, so skrupellos in der Opernmache versinkt.

Sollten nun die müden Sinne der Abonnenten, denen die Oper ‚Faust' im Laufe der Zeit nicht mehr als ein angenehmes Geräusch geworden war, sollten die Sinne der Habitués wieder neu gereizt werden, so hatte man zweierlei Möglichkeiten: eine bequeme und eine weniger bequeme, fast künstlerische. Entweder man ließ alles beim Alten, das man nur notdürftig aufschminkt, aufmalt, aufdirigiert, aufsingt; oder man inszenierte neu und beließ es im Grunde, verschmitzt mit dem Auge zwinkernd, beim Alten. Die Herren Messager, Broussan und Lagarde haben den zweiten Weg eingeschlagen, wandten sich aber auch hie und da mit mitleidigem Lächeln nach dem alten, dem Wege des Schlendrians um. Dieser Schlendrian zeigt sich in der lange nicht sorgfältig genug behandelten Neueinstudierung des gesanglich-solistischen Teiles. Ihre Hoheit, Dame Primadonna, Signorina Hatto, duldet keine Einstudierung. Wehe Herrn Kapellmeister Paul Vidal, wenn er die Grenzen der großen Opernetikette verlassen und Ihre Hoheit auf die empfindliche Detonierung aufmerksam hätte machen wollen! Hoheit hätte eben einfach gestreikt, und um die pünktliche Wiedereröffnung des Hauses wäre es geschehen gewesen. Denn die Rolle der Marguerite ist nicht allzu beliebt bei den pariser Sängerinnen. Auch Herr Muratore ist alles weniger denn ein lyrischer Tenor: er ist, schon in seiner düstern Mimik, schon in der dauernden Angriffs- und Sprungbereitschaft seiner Haltung der Typus des Heldentenors, und das enggeschlossene Junkerwams, mit dem die neuen Kostümschneider-Künstler seinen geschmeidigen Heldenleib umgürteten, genierte diesen Faust, der eher wie ein Faustritter des Mittelalters anmutete, offenbar außerordentlich. Herr Delmas singt und spielt den Mephisto seit langen Jahren, und er „entledigte sich denn auch seiner Aufgabe mit gewohnter Eleganz". Von einem innerlichen Neuerleben der Gestalt war höchstens hie und da etwas zu spüren. Aber im ganzen war dieser Mephisto doch ein liebenswürdiger, verbindlich zugänglicher französischer Kavalier, der seine Stirn unter den diabolischen Furchen gar häufig zu einem aimablen Lächeln glättete. Fast dem Goetheschen Originale näherte sich dagegen ein Debutant, Herr Dangès als Valentin. Froh, in einer so dankbaren, großen Partie debütieren zu dürfen, legte der junge Künstler offenbar seine ganze Anfängerleidenschaft in die restlose Verlebendigung seiner schweren Rolle. Ich schweige von der Frau Marte ‚Svèrtléing', schweige auch von der uns Deutschen schon an sich einfach entsetzlichen Hosenrolle des in ‚Margeruite' hoffnungslos verliebten Studentenpagen Siebel, der von der Vertreterin noch versiebelt wurde, und lobe nur aus voller Kehle die überraschend sicher zusammengehenden Chöre und das staunenswert sorgfältig disziplinierte

Orchester. Auf Musiker und Choristen scheint sich also doch die Autorität eines ersten Kapellmeisters der pariser Oper in vollem Maße zu erstrecken, weiter aber leider noch immer nicht. Da steht man in der Académie nationale de musique noch auf dem Niveau ihrer Gründungszeit, des siebzehnten Jahrhunderts, jener Zeit, da die Primadonnentyrannis ihre Blüteperiode erlebte. Ein großer, relativ zu großer Nachdruck ward auf die Neuinszenierung im wörtlichen Sinne des Wortes gelegt, und so gebührt eigentlich dem Dekorationsdirektor, Herrn Pierre Lagarde, der eigentliche Ruhmestitel des neuen pariser ‚Faust'. Der Künstlertheaterzug, der jetzt mehr und mehr, allen Gegenversuchen zum Trotz, um sich greift, hat nun gar schon diese ‚Oper' ergriffen, die bisher als Typus der Kulissenbühne veralteten Stiles gegolten hatte. Zwei Dekorationen namentlich wirkten ungeheuer lebendig: das Innere des mächtigen gotischen Domes, in dem Margarete unter der Last ihres bösen Gewissens zusammenbricht, und die schneebedeckte Stadt mit den Wällen, der Zugbrücke und Gretchens Haus. Wie die im Kostüm sehr mannigfaltig typisierten Soldaten frohen Mutes in die Heimatsstadt einziehen, wie dann der Unglücksabend herniedersinkt, der Valentin den Tod bringt und Margarete in den Wahnsinn der Verzweiflung treibt — das war mustergültig in Szene gesetzt. Etwas zu gesucht und darum nicht immer natürlich und glücklich gelöst wirkten einige unter den neuen Kostümen und Masken der Solisten. Aus dem herkömmlichen, spitzbärtig süßen Tenorknäblein Faust ist jetzt ein bartloser, sogenannter ‚schmucker Junker' geworden, und Margarete gleicht in den ersten Szenen fast einem holländischen Fischermädchen, später fast einer Nonne, in der grauen Kutte und mit der das Antlitz einengenden Haube der Bürgerinnen des fünfzehnten Jahrhunderts.

Arthur Neisser

Ein russisches Revolutionsdrama

Uraufführungen in österreichischen Provinzstädten gehörten allezeit zu den Seltenheiten. In den letzten Jahren gar schienen sich die Theaterdirektoren der Provinz Uraufführungen so gut wie ganz abgewöhnen zu wollen. So mag denn eine im brünner Deutschen Theater vorgefallene Uraufführung an und für sich schon ein Anrecht haben, auch an dieser Stelle vermerkt zu werden. Man spielte den ‚Kessel' von Michael Theofonitsch Andrejanoff. Vielleicht errät man, was des Stückes Titel ausspricht: Der Kessel, das ist das Leben. Insbesondere: Das Leben im aufrührerisch brodelnden Rußland von heute. Bestialisch aufgestachelte Leidenschaft wirft gährende Blasen und im Blutwasser treiben zerhackte Menschenleben. — — — Mit ganz erstaunlicher Gewandtheit wird aufgezeigt, wie Revolutionen gemacht werden. Und wie sie unterdrückt werden. Jedwedes Pro und Contra wird aufgedeckt. Mit soviel Eindringlichkeit, daß man am Ende ohne weiteres für ein ‚Alles Verzeihen' zu haben ist. Nicht nur, daß in den vier Kolossalbildern, die da vor uns hingeschoben werden, kaum eine charakterbestimmende Linie fehlt: der Autor hat es überdies zustande gebracht, die wesentlichen Flächen auch noch auszumalen. Ueberall sieht man Farben von imponierender Kraft. Typen gibts — bei Revolu- und Reaktionären — die reiche Menge. Gestalten, aus denen tüchtige Schauspieler gewiß etwas, ja viel ‚machen' könnten. Beispielsweise: ein junger

Jude, der sich in prächtiger Wut von seiner Sippe lossagt; ein Chevalier, den Sonnenuntergänge auf dem Aconcagua ebenso kalt gelassen haben wie die Tigerhatz in Neapel. Wird der Chevalier jetzt bei den Revolutionsmenschen, im Anschauen von Szenen aus der tiefsten Tiefe, wird er jetzt erlangen, wonach er lechzt: faire frissonner ses nerfs? Dazu: Im Dialog dieses Revolutionsdramas quillt es manchesmal gar wundersam warm auf. Bettelt des Gouverneurs sonst hartherziger Gehilfe ein kleines, blasses Schreibmaschinenmädchen um ein wenig Liebe an, dann erschimmern allmählich die Worte und leuchten von verhaltenem Leid und duften wie sonnenlichttrunkener Flieder. Schließlich: für die Regie gibt es allerlei Möglichkeiten, sich auszuzeichnen. Verschwörer-Spelunke, Gerichtssitzung, Progrom. Ich denke, irgend ein ehrgeiziger berliner Regisseur könnte sich da ein Schaustück holen.

Eugen Schick

Kindervorlesung

Otto Treßler liest jetzt im Theatersaal des wiener Kabaretts ‚Fledermaus' allerlei Sachen für Kinder: die ‚Lausbubengeschichten' von Thoma, Märchen von Grimm und Leandre, ‚Max und Moritz' und ähnliches. Das heißt: er liest gar nicht, sondern er erlebt alle diese Dinge und läßt sie miterleben. Er ist eine Katze und pfaucht, zischt und bläst entsetzlich, er ist ein Leopard und schlägt ein ganz schreckenerregendes Rad mit den Schößen seines langen Fracks, er ist ein Hühnerhof und macht ein gräßliches Getöse von Gekräh und Gegacker. Man sieht und hört alles. Man sieht die unglücklichen Hühner der Witwe Bolte ihre letzten Eier legen, man sieht Meister Böck auf der Brücke zusammenkrachen, und in Schillers ‚Handschuh' sieht man sogar das weitgeöffnete Tor, das zwei Leoparde auf einmal hervorspeit.

Aus diesen Vorlesungen sollte man doch endlich einmal lernen, daß für die Kinder das Beste gerade gut genug ist. Bisher hat man es für richtig gehalten, die kindliche Phantasie entweder mit Unverdaulichkeiten oder mit Kitsch zu füttern. Die sogenannte Jugendlektüre ist nichts als eine systematische Erziehung zum falschen Sehen, weil sie nahezu ausnahmslos von untalentierten Schriftstellern bestritten wird. Man wende nur ja nicht ein, daß die großen Dichter für Kinder zu kompliziert oder zu unmoralisch seien. Ein echter Dichter ist niemals eigentlich ‚kompliziert', sondern kompliziert sind immer nur Journalisten und Literaten. Das gilt auch von vielen der allermodernsten Dichter. Warum sollte, zum Beispiel, ein Kind den ‚Tod des Tintagiles' oder die ‚Sieben Prinzessinnen' nicht verstehen? Dagegen finde ich mich in Karl May bis zum heutigen Tage noch nicht zurecht. Ebensowenig sind große Dichter unmoralisch. Es gibt nur eine einzige Form der Unmoral: die Lüge; und wenn man nach dem Charakteristikum suchen wollte, das den Dichter am allerschärfsten von allen übrigen Menschen unterscheidet, so wird man, glaube ich, kein andres finden als einen außergewöhnlichen, tiefgewurzelten, fast pathologischen Haß gegen die Lüge auf allen Gebieten.

Es ist ganz merkwürdig, wie stark die Menschen im Verfehlen des Richtigsten und Nächstliegenden sind. Es gibt eine Periode im Leben jedes Menschen, in der er ein absoluter Dichter ist: die Kindheit. Und gerade in dieser Altersperiode wird dem Menschen nichts ängstlicher vorenthalten als die einzige Nahrung, die

ihm organisch ist: die Dichter. Gibt man dem Kind einmal einen Dichter, so ist er so zu Tode ‚bearbeitet‘, daß er ja keinen Wert mehr hat. Und die Leute, die Kinder Märchen vorlesen, können in der Regel kaum lesen, geschweige denn vorlesen.

Es gibt keinen bessern Kindervorleser als Treßler. Seine Lust am Darstellen und Sichverstellen ist außerordentlich. Er ist einer der allerletzten von der großen schon fast ausgestorbenen Familie der wirklichen Schauspieler, der Komödianten und Gaukler im guten Sinne, der Feuerfresser, Messerschlucker und Saltimbangnes. Er kann alles ausdrücken und weiß sich in alles zu verwandeln. Diese Fähigkeit, in jeden menschlichen Zustand hineinzukriechen, ist für einen modernen Zuschauer fast unverständlich. Die großen Schauspieler von heute: Sauer, Rittner, die Lehmann geben sich und sonst nichts. Sie sind Menschen wie wir auch, nur gesteigerte, reichere. Sie wiederholen ihre Persönlichkeit in ewigen Variationen. Aber wo der Mensch bei Treßler anfängt oder aufhört, weiß niemand zu sagen. Wenn er einen Nachtwächter spielt oder auch nur liest, so ist er ein Nachtwächter, restlos, ohne jeden persönlichen Bodensatz. Im gegebenen Fall wäre er auch ein Frosch oder ein Zinnsoldat ohne jeden Rest. Nur bei solchen echten Schauspielernaturen hätte man Gelegenheit, in das sehr verwickelte und wichtige Problem jener Seelenwanderung, die vielleicht das Grundproblem aller Kunst enthält, experimentell einzudringen. Ich bedaure es daher sehr lebhaft, daß ich von Schauspielerei nichts verstehe. Lieber Willi Handl, möchtest du nicht mal was drüber schreiben?

Egon Friedell

Die Presse

Der Andere

Deutsche Zeitung

Man wird sich an den Namen Bab gewöhnen müssen, wie man sich an den Grillparzers und den Hebbels hat gewöhnen müssen: der Träger dieses Namens hat sich gleich mit seinem dramatischen Erstlingswerk einen Platz auf unsrer Bühne erobert.

Börsenzeitung

Die engbrüstige, endlos geschwätzige Erfindung eines Epigonen; unglaublich phantasielos aufgebaut, aber geschickt und fingerfertig hingeschrieben.

Berliner Neueste Nachrichten

Eine junge, aus Phantasien schöpfende, mit Stimmungen vollgesogene Seele offenbart sich in diesem Werk.

Das Deutsche Blatt

Alles geschieht ohne innere Uebergänge. Der Dichter verlangt, daß man ihm glauben soll, aber man ist nicht orthodox genug, es zu tun: er bekehrt uns nicht. Daran scheitert das mit heißem Bemühen geschriebene Werk.

Reichsbote

Das Gesamtergebnis ist warme Anerkennung des im Stück sich auslebenden hohen Bühnenstrebens und nachsichtige Milde gegen seine offenkundigen Schwächen und Gebrechen.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung

Wir werden in fließenden, klangreichen, neben manchem Phrasenhaften auch oft gedankentiefen Versen auf Höhen dramatischer Steigerung, in Tiefen der Leidenschaft geführt, um uns schließlich zu besinnen, daß es sich ja eigentlich nur um einen Spaß handelt.

Germania

Im ganzen ein toller Wirbel von literarischen Eindrücken, die, teils komisch, teils tragisch verwertet, einen wenig erfreulichen Mischmasch abgeben.

Deutsche Tageszeitung

Der zweite Akt ist entscheidend für Babs Theatertalent. Er mag vorher und nachher verpfuscht haben, so viel er will — wer diesen Akt geschrieben hat, der ist ein Könner.

Nationalzeitung

Einer, der das könnte, woran Herr Bab hier sehr jambisch, sehr systematisch und als ein hoffnungsloser Anti-Poet gescheitert ist, den wollten wir genießen als einen Kerl.

Post

Ein tiefer, reicher Inhalt, wie ihn seit langem keine Bühnendichtung uns geboten. Und in eine Form gegossen, die endlich den Wahn zerstört, dramaturgische Kritik und dramatisch-dichterisches Schaffen schließen sich aus.

Morgenpost

Es ist keine einzige auffallende, grobe Ungeschicklichkeit in dem Stück, es ist vielmehr so fertig und gestutzt und poliert, wie nie der Erstling eines naiv schaffenden, eines kräftig zupackenden Dichters sein wird.

Deutsche Warte

Das Stück hat seine Mängel, aber nicht diejenigen des seichten Nichtkönnens, der berechneten Mache, sondern diejenigen des Sturms und Drangs, des noch nicht durch weises Maßhalten gemeisterten Ueberflusses, der nicht genügend beherrschten dramatischen Technik.

Lokalanzeiger

Einige Szenen atmen zweifellos dramatische Kraft, vieles erscheint klug und geistvoll konstruiert, und in dem breiten Schwall der Reden blitzen gute Gedanken auf — das Ganze aber läßt kalt oder reizt zum Lächeln.

Freisinnige Zeitung

Bab hat hier ein Werk von bleibendem Wert geschaffen. Die klangvollen Verse, der spannende Verlauf der Handlung, die Entwicklung der Charaktere, der ganze äußere Rahmen: alles wirkt zusammen.

Tägliche Rundschau

Im einzelnen ist es kaum möglich, über das Stück zu reden: so schief und so verbogen ist es, so gernegroß und so überkleistert in der Erschleichung vorgespiegelter künstlerischer Qualitäten.

Staatsbürgerzeitung

Das dichterische Talent bekunden zahllose Einzelheiten durch ihre ungewöhnliche Bildkraft unwiderleglich. Vivat, crescat, floreat!

Kreuzzeitung

Der psychologische Aufbau des Stückes schwankt hin und her, und trotz einzelnen dramatisch wirkungsvollen Szenen, der teilweise wohlklingenden Sprache und der im Schwall des Dialogs verstreuten glücklichen Einfälle und gedankenvollen Worte läßt das Stück als Ganzes durchaus kalt.

Volkszeitung

Mit aufrichtiger Freude darf man die im ganzen starke Kraftprobe eines dichterisch ernst Vorwärtswollenden hinnehmen.

Berliner Tageblatt

Die Menschen, die in Babs klarer Verssprache reden, leben in einer Welt ohne Wunder, ohne Rausch, ohne Geheimnis. Ihr Gefühl soll sich verwirren, aber der Zuschauer verweigert ihnen den Glauben.

Börsencourier

Das gut Geschaute und klar Gewollte sicher durchzuführen, dazu reichte Kraft und Erfahrung, reichte die Herrschaft über die Bühnenmittel nicht aus.

Vossische Zeitung

Statt aus dramatischem Temperament herauszuspringen, schmückt sich das Stück mit lyrischen Schönheiten, mit feinen, auch sprachlich wohlgebildeten Reflexionen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 10
5. März 1908

Aristophanes / von Karl Immermann

Aristophanes ist nicht nachzuahmen. Es gibt Dichter, die unter Bedingungen hingestellt sind, welche sich nie wiederholen. Solche Dichter sind darin sie selbst, daß sie diese Bedingungen abspiegeln. Wie ist ihnen also beizukommen, wenn jeder ähnliche Grund und Boden unter den Füßen fehlt? Man kann von Goethe lernen, und selbst von Shakespeare, denn wir schwimmen doch noch im Strome, der sie trug; von Aristophanes läßt sich nicht lernen; ihn soll man genießen, an seiner hohen, göttlichen Komik kann man sich nur berauschen. Lange war freilich ‚der ungezogene Liebling der Grazien' den Leuten gleich jedem andern Dichter, der da sitzt in seinem Kämmerlein, allerlei seltsame Phantasmata ausheckt und diese dann auf den Markt trägt. Man hatte sich so sehr gewöhnt, den Poeten nur immer in einem gewissen ideellen Zusammenhange mit seiner Gegenwart zu sehen, daß man auch nur diesen in Aristophanes erblicken wollte, um den es doch ganz anders stand. Endlich witterte man einen höchst realen Kontakt zwischen ihm und der Demokratie, als deren Strafredner er sonst gegolten hatte. Damit geschah ein ungeheurer Vorschritt zur bessern Erkenntnis dieses Wunders der Poesie. Nur die Demokratie erklärt Aristophanes, wie er wieder der sicherste Führer durch ihre Irrgänge ist.

Wer aber vermag sie zu schildern? Wer gibt unsern zahm gewordenen Augen ein wahres Bild von jenem orgiastischen Taumel, in dem Genialität und Verruchtheit, Stärke und Schwäche, Kunst und Roheit, Aberwitz und Tiefsinn zwischen den Speeren des peloponnesischen Kampfes, durch das Labyrinth von Sitten, greiflichen Lebenssymbolen, Opfern und Gerichten hindurch ihren verschlungenen Tanz aufführten? Zweimal ist auf Erden etwas Unbegreifliches erschienen. Ich nenne das Eine nicht, denn die ausgesprochene Parallelisierung möchte gottlos klingen, obgleich sie es nicht ist. Aber gewiß blicken wir zu jenen Zeiten, in denen die Perikleïsche Entfesselung eines Volkes, wie es kein zweites je gab, ihre Früchte trug, immer

nur durch denselben Nebel hin, welcher die Tage umhüllt, in denen das Saatkorn der neuern Weltgeschichte gesäet wurde. Thukydides sagt uns, daß der Zustand furchtbar gewesen sei, daß alle Begriffe von göttlichen und menschlichen Dingen sich damals gewandelt hätten. Aber diese Stadt voll Eidbruch, Bestechung, Treulosigkeit, Frechheit, Päderastie, Atheismus reifte und zeitigte doch ihn selbst. Sie reifte und zeitigte die Feldherren Nikias, Lamachos, den in allen Lastern so großen Alkibiades, den Aufschwung zur sizilischen Expedition, die Kräfte, welche nach den furchtbarsten Niederlagen den Sieg bei den Arginusen erfochten. Sie erzeugte Sokrates und die Philosophie, Sophokles, Euripides, die Blüte der Kunst und der Rede. Und alle jene Männer und Taten waren oder wurden während siebenundzwanzig kurzer Jahre unter Bedrängnissen der Pest, des Hungers, des Krieges, die sonst das geistige Leben der Staaten abtöten.

In dieser gewaltigen Geburtsstätte wacht nun ein Mensch auf: witzig, phantastisch, beobachtend, wie keiner sonst. Zugleich ein Realist der immensesten Art, öffnet er seinen Busen dem tausendstimmigen Konzerte von Athen. Was vereinzelt in allen jenen Tönen spottet, jubelt, schilt, klagt, das versammelt dieser Genius in sich zu einer schreckhaft-komischen Harmonie. Alles in seinen Erfindungen geht über unser Maß hinaus. Zu seiner Zeit aber steht er im schicklichen Verhältnis. Er ist ein Koloß, der darum ein Koloß sein darf, weil er unter den Füßen ein kolossales Piedestal hat. Auch ahne ich den Boden, auf dem seine wunderbaren Personifikationen erwuchsen. Fast zweifle ich, daß die Richterwespen, die spekulativen Wolken, der Ritt auf dem Mistkäfer in den Himmel, die Vogelstadt, der Plan der Heerlöserin, das Wägen der Verse von Aeschylos und Euripides, und welche Dinge noch sonst sich da anführen ließen, die Athener entzückt haben würden, wenn alle diese grillichten Seltsamkeiten ihnen aus dem Gemache des Dichters als neue Bekanntschaften entgegen getreten wären. Mich dünkt, so bildet sich das Komische nicht, und so verfährt der echte Komiker keineswegs, der ja immer das gerade en vogue Gehende aufgreift. Wenn er den Frömmler, den Dichterling uns vorführt, gibt er uns im Bilde zusammengefaßt, was uns im Leben an hundert Schabhälsen und Verslern begegnete. Man mochte bei der sizilischen Expedition gescherzt haben, die Projektenmacher würden sich zuletzt noch in den Lüften unter den Dohlen und Krähen ansiedeln. Genug! Ich mag dies nicht weiter ausführen. Vielleicht aber hatte der attische Volkswitz bereits wenigstens die Embryonen der Wolken, Wespen, Vögel, des tollen Weiberplanes, der tragischen Wage erzeugt, die nun sein Dichter zu schönen, herrlichen Körpern machte.

Das sind freilich Konjekturen, welche die Gelehrten erst bestätigen müssen, sagte der blaue Domino. Wären sie richtig, so würden sich aus diesem Verhältnis manche Aufschlüsse über die komische Kunst des Aristophanes ergeben. Namentlich würde klar werden, warum er mit solcher Gründlichkeit mehrere seiner abenteuerlichsten Einfälle durchführen durfte.

Ein unbekanntes Bonmot wirkt nämlich nur schlagartig, jede Konsequenzenmacherei wird tädiös. Hat aber eine Masse sich schon einen Einfall ausgedacht und verkörpert, so kann der Dichter damit wie mit einer lebenden Person gebahren, sein Publikum wird ohne Ermüdung Geschichte und Schicksale des korporell gewordenen Einfalls anhören. Wer möchte einen Roman ‚von dem Messer ohne Klinge, woran der Stiel fehlt' lesen? Eulenspiegel dagegen, den das Volk sich gemacht, ist ein dankbares Sujet zu Lustspielen und Novellen. — Wie denkst Du denn aber über das Bataillenpferd der Altertumsforscher, über die Moralität des Aristophanes?

Was heißt Moralität des Dichters, was ist seine Moralität? rief der schwarze Domino. Der Dichter soll ganz hingegeben sein an seine Zeit, alle ihre Stimmungen und Bezüge in sich aufgenommen haben, und je größerer Dichter, desto inniger wird immer diese Hingebung sein. Daß er sich aber dennoch frei bewahre, daß er nicht selbst werde, wie ihre rohe Mannigfaltigkeit, dagegen muß ihn ein zarter Halt in seinem Innern, ein leises Gewissen in seiner Brust schützen. Dieses poetische Gewissen wird aber nicht, wie das moralische, eine Negation sein, eine Stimme, die blos sagt, was zu unterlassen ist; sondern, da das Dichten ein Machen und Schaffen ist, so wird das poetische Gewissen sich äußern in einem Gegenmachen und Gegenschaffen. Und von diesem Gewissen werden sonach untrügliche Zeichen, nämlich positive, an des Dichters Werken hervortreten. Bei Dante ist Beatrice das Gewissen, welches von ihm aussagt, daß er von einer himmlischen Einheit inmitten der zerrissenen Welt gewußt habe. Shakespeare, der gewaltige Dolmetsch der modernen Grübelei, hat eine Vorliebe für einfache Charaktere, wie Kent und Alexander Iden für Mönche; und in allen innerlichen Kriegen schwebt ihm die Herrlichkeit von Altengland vor. Goethes Liebe zur Natur ist auch so ein poetisches Gewissen. Seine Dichtung ist der Reflex des Weichen, Weiblichen, Gebrochenen in den letztvergangenen Zeiten; an dem ewig festen Knochenbau der Natur hält er sich in seinem Innersten zusammen, und da ist es wieder charakteristisch, daß das Festeste und das Mathematische in der Natur, nämlich Gebein, Gestein und Farbe, ihn teils am frühesten, teils am nachhaltigsten beschäftigt hat.

Laß mich für Dich vollenden, sagte der blaue Domino. Von diesem Punkte aus ist die Moralität des Aristophanes allerdings zu finden. Er ist nicht der ungezogene Grazienliebling, der nur so auf eigene Hand seine graziösen Ungezogenheiten ersonnen hat, noch viel weniger ist er der absichtliche Tugendprediger in der Schellenkappe, als welchen ihn die spätere Auffassung bezeichnete. Ebensowenig aber ist er auch der perfide, kalumniantische, gesinnungslose Demokrat, wozu ihn manche neuere Stimme machen will. Sonderbar, wenn jemand zugleich ein so großes poetisches Genie und daneben ochlokratisch gemein sein könnte! Will man Platos Epigramm und das Zeugnis, welches das Gastmahl für ihn ablegt, nicht mehr gelten lassen? Die Sache war wohl diese. Das attische Leben lebte

in ihm mit allen seinen erstaunlichen und großen Dingen, freilich auch nebenbei mit seinen Schatten. Keiner Partei gehörte er in seinem freien Geiste an, Demos, Exklusive, Hetärien, Oligarchen, Aristokraten stehen ihm gleich nahe. In dieser Freiheit, woraus Inkonsequenzen entspringen, liegt ein Teil seiner Größe. Er weiß von allem, jede Nuance des Zustandes ist ihm klar. Aber er verliert sich nicht in dieses bunte Gewirr, auch er hat das Gleichgewicht in seiner Seele. Welches Gefühl aber kann nur die Gegenlast zu jener reichhaltigsten aller Darstellungen hergeben? Soll er hin und wieder züchtig reden? Niemand in Athen redet so. Soll er sogenannte edle Charaktere kontrastierend zeichnen? Kein Charakter ist unangefochten, unverspottet; alle öffentlichen Gestalten unterliegen Anklagen, die, seien sie gerecht oder ungerecht, doch wenigstens gewiß zu objektiver Geltung niemandes Tugend aufkommen lassen. Soll er die Götter aus der Maschine treten lassen in verehrungswürdiger Bildung? Aber der Olymp ist dem Volksglauben fast schon zum Berge geworden wie andre Berge. Darf er die Weisheit aufführen als Trost und Heilmittel? Sie tritt in Sokrates so wunderlich einher, die Ironie gibt ihr ein so sophistisches Ansehen, daß sie ihm kein Organ für seine Empfindung sein kann.

In der Gegenwart konnte also Aristophanes, wenn er nicht gemein heucheln wollte, keinen Ausdruck für sein poetisches Gewissen finden. Einst indessen war es anders. Es gab doch einst für Athen einen Tag von Marathon und von Salamis. Es gab einen Miltiades, Aristides, Themistokles. Die Poesie fand in Aeschylos ihren Mund. In der begeisterten Hingebung nun an die fromme Vergangenheit der Ahnen, in der ungeschminkten Verehrung für Aeschylos spricht das Gewissen des Dichters. Er beweist dadurch, daß er auch moralisch besser sei als sein schimpfender oder verdächtigender Pöbel. Allerdings ist dieser Kultus nur ein schöner Traum, aber gerade ein solcher Traum genügt, der Darstellung des Mitweltlichen, die doch auch nur ein Traum ist, ein lasterhaft-genialer Traum, die Wage zu halten. Mit praktischern Demonstrationen würde der Dichter das goldene Zaubernetz, welches seine Phantasien umsponnen hält, schwerfällig zerrissen haben. Und das ist folglich das Edle und die Moralität in der Seele des Komikers. Bei aller Verwandtschaft mit dem Markt von Athen fühlt sie doch die Zweideutigkeit seiner Szenen und sucht Genügen bei den einfachern Vätern.

Am meisten ist mir das ethische Moment in Aristophanes durch die Ritter anschaulich geworden, wo es sich selbst auf Kosten des poetischen Zusammenhangs geltend macht, sagte der schwarze Domino. Der hündische Gerber Kleon muß fortgeschimpft werden, wenn Herr Demos, neuverjüngt im Lichte der guten alten Zeit, wieder zum Vorschein kommen soll. Aber durch wen operiert sich diese Verwandlung? Durch den noch ärgern Taugenichts, den Wursthändler. Durch diesen Widerspruch ist, wie mich dünkt, eine spezifische Wahrhaftigkeit in Aristophanis Geist ausgedrückt, der die Herrlichkeit der Väter liebt, und dennoch weiß, daß sie nicht zurück-

geführt werden kann. Seht, wollte der Dichter seinen Zuschauern sagen, so saht Ihr aus, und nun fragt Euch, ob Ihr, von der argen Hand in die ärgere stets übergehend, so wieder werden könnt, ob nicht jede Verbesserung, die Euch der Wechsel der Demagogen in Euern Augen zu geben scheint, eben auch nur ein verführender Schein ist.

Der Dualismus zwischen Hohn und Begeisterung, in dem wir Aristophanes offenbar befangen sehen müssen, wenn wir ihn nicht für ein Aggregat zufällig durcheinander gewürfelter Stoffe halten wollen, ist aber auch nur ein Zug, der durch die Besseren seiner Mitwelt hindurchging. Die Sitte war meist zum Formalismus geworden, von dem man bei aller inneren Ungebundenheit gleichwohl nicht ablassen durfte, sollte das Leben noch Zusammenhang behalten. Man opferte den Göttern und lachte über sie. Die Todfeindin, Sparta, hatte ihre Freunde in der Stadt, ihre Nachäffer. Man wußte schon, daß Athen nicht die Welt sei, und doch konnte ein feiner Mann nur in Athen leben, was man Leben heißt. Diese extremen Kontraste gerannen in Alkibiades zu einem praktischen Charakter, machten ihn zum Mann des Volks und stürzten ihn beim Volke. Sie helfen auch unsern Dichter erklären.

Mich hat es immer interessiert, den politischen Gedanken des Aristophanes zu verfolgen. Anfangs ist er noch kompakt, richtet sich auf einen reellen Gegenstand, geht aber endlich in eine Art von lustiger Verzweiflung über. Jener Gegenstand ist der Friede. Frieden will der Dichter mit Sparta. Man hat jetzt, nach zweitausend Jahren, gut philosophieren „über die Notwendigkeit des Prozesses im attischen Leben, der den peloponnesischen Krieg hervorbrachte", vor welcher weiten Philosophie denn der Dichter zu einem beschränkten Opponenten dieses notwendigen Prozesses werden muß. Damals, unter Not und Drangsal aller Art, war es wohl eine ganz probehaltige Idee, den Kampf mit der Bundesstadt für ein großes Unglück zu nehmen. In den Acharnern tritt der Friede als Idylle auf. Ein einzelner verträgt sich auf eigene Faust mit den Feinden, und hat nun freien Markt und frohes Fest, während der kampflustige Feldherr Beulen und Wunden empfängt. So sähe es aus, wenn Friede wäre! Aber soll er kommen, muß das Haupthindernis hinweggeräumt werden: Kleon. Die Ritter greifen ihn an, vernichten ihn poetisch. Kleon kommt später um, freilich nicht durch die Verse des Aristophanes. Nikias schließt einen Waffenstillstand. Der Friede, der nun folgt, ist eine sonderbare Komödie. Sie drückt zugleich die anscheinende Unmöglichkeit, gründlich Eintracht zu stiften, und den Segen, der weitverbreitet sich ergießen würde, geschähe dennoch das Unwahrscheinliche, aus. Denn aus dem Olymp muß die Friedensgöttin herabgeholt werden, aus dem Olymp, den die Götter selbst, erzürnt über den Hader der Hellenen, verlassen haben. Es gelingt, und nun wird die Fruchtin, ein Symbol jenes allgemeinen Segens, als Braut heimgeführt. In keinem Stücke wird so gründlich von den Ursachen und Schattierungen des Krieges gehandelt; es scheint, daß der Dichter seiner

etwas luftigen und allgemeinen Allegorie durch jenes historische Ingredienz eine Widerlage hat geben wollen. Von dem Frieden, nämlich von dem wirklichen, sagt Thukydides, daß er den Namen eines Friedens nicht verdient habe. Häkeleien, Kränkungen, Plackereien der gegenseitigen Schützlinge ließen kein Vertrauen aufkommen, es herrschten Argwohn und Gereiztsein. In dieser fieberhaften Spannung beschloß Athen, durch Alkibiades hingerissen, den großen Zug nach Sizilien, den größten, den es je getan. In der Stadt war ein Schwindel der wildesten Erwartungen. Daß Aristophanes ihn nicht geteilt, beweisen die Vögel, dieser Gipfel seiner Poesie. Das reale Athen ist ihm verschwunden, Wolkenkuckucksheim hat seine Stelle eingenommen. Vom Didaktischen oder Oratorischen ist in dieser Komödie keine Spur mehr; selbst die Parabasen sind rein phantastisch. Jene lustige Verzweiflung, die mit dem Jubel der Bankerottierer unmittelbar vor dem Bankbruch scherzt, hat das Werk geboren. Ein Gedanke in der Komödie ist von sublimster Schönheit. Als es zu dem Bau der luftigen Stadt kommen soll, legt Aristophanes nicht, wie ein Komiker geringerer Art getan haben würde, den Akzent auf die Mittel und Wege dieses Baues, welche vielmehr episodisch behandelt werden, sondern die Hindernisse des neuen Reichs zu besiegen, die Eindringlinge zurückzuscheuchen, ist des wackern Ratefreundes Amt und Sorge. Dadurch wird das Phantastische aus der geraden Linie in die reizendste Kurve umgebogen, das Imponderable erhält ein Gewicht, ein Nichts, eine Geschichte, ein Schicksal.

Aber die entsetzlichste Niederlage beschließt den glänzenden sizilischen Zug. Die Oligarchie rührt sich. Die Demokratie ist in der Auflösung. Der Scherz des komischen Dichters sinkt zur Erde herab. Nichts, was Männer männlich haben unternehmen können, vermochte Ruhe und Bestand zu stiften. Die Weiber nehmen sich des gemeinen Wesens an. Durch die Vorenthaltung des rohesten Bedürfnisses erzwingt Lysistrate und ihr Orden den Frieden. Das Gefühl von der völligen Umkehrung der Verhältnisse ist in dieser Fabel mächtig und erhält endlich in den Ekklesiazusen seine schärfste Zuspitzung. Der Krieg ist vorbei; der Staat matt. In jener Komödie treten die Weiber völlig an die Stelle der Männer und herrschen. Die politische Komödie kehrt gleichsam zu ihrem ersten Genre zurück. Die Ekklesiazusen sind auch eine Art von Idylle zwischen gescheiten Betteln und dümmlichten Spießbürgern. Freilich ist diese Idylle so herb, als die der Acharner heiter war. Zwischen diesem Ausgangs- und jenem Endpunkt aber hat sich die Poesie des Komikers als Jambographie, Allegorie, Märchen, Intriguenfabel bewegt. In Sieg und Niederlage, vor dem Angesicht des Feindes, hat sie zu scherzen gewagt, und so gemahnt sie uns, wie der schmetterndste Triumphgesang des in den äußersten Krisen sich groß und selbständig wissenden hellenischen Geistes.

Aus den viel zu wenig gekannten ‚Memorabilien‘, worin Immermann durch Gespräche zwischen einem blauen und einem roten Domino seine ‚Düsseldorfer Anfänge‘ lebendig werden läßt.

Lysistrata

Brahm ringt mit dem Zensor fünf Jahre um ein Werk des Herrn Max Dreyer aus Mecklenburgisch-Budapest: Das Tal des Lebens, das bereits bei der Erinnerung Seekrankheitserscheinungen hervorruft. Reinhardt, ohne ein halbes Menschenalter lang die Unkunst in jeglicher Gestalt bekämpft zu haben, gibt die ‚Lysistrata‘ des Aristophanes, oder bemüht sich wenigstens um sie. Die Absicht bleibt zu loben. Das Ergebnis war leider nicht beträchtlich, und wo es Eindruck machte, wars nicht stets der richtige Eindruck. Man hatte sich verschiedentlich geirrt. Solche aristophanische Komödie lebt von drei Elementen: von ihrem sexuellen Witz, von ihren zeitsatirischen Anspielungen und, nicht zuletzt, von ihrer Menschlichkeit. Wer also unsrer Bühne die ‚Lysistrata‘ erobern will, muß ganze Arbeit tun: er muß den sexuellen Witz, dessen satanische Unflätigkeit für uns nur noch zu lesen, nicht mehr zu sprechen, nicht mehr anzuhören ist, entweder zum Humor erhöhen oder zur Pikanterie verfeinern; und er muß zweitens die Zeitsatire aktualisieren. Das dritte Element springt aus dem Thema selbst (daß nämlich die Frauen durch Verweigerung der ehelichen Liebe die Männer sich gefügig machen) auch ohne dichterisches Zutun sichtbar genug heraus. Auf diese Weise haben Ludwig Anzengruber und Maurice Donnay die Komödie neugeschaffen. Es ist deutsch, wie in den ‚Kreuzelschreibern‘ auf dem Hintergrunde des Kulturkampfs der komische und tragische Gehalt der Sexualität erschöpft wird. Es ist französisch, wie der Lysistrate ein Liebhaber, des Namens Agathos, gegeben wird und damit ein zweiter Grund, den Gatten, Cinésias, abzuweisen; wie dieser Liebhaber die Ehemänner, Offiziere der französischen Armee, zu der Hetäre Salabacca schickt, um ungestört bei Lysistrate sein zu können; wie Salabacca, gleichfalls die Geliebte des Agathos, den Braten riecht und stracks mit ihren Hausgenossinnen und ihren Gästen die Wohnung des Cinésias stürmt. Was dahingegen Leo Greiner, sei es im Auftrag des Theaters, seis aus freien Stücken, unfrei nach Aristophanes gedichtet hat, ist weder deutsch noch griechisch, ist weder klassizistisch noch modern: ist halb und darum garnichts.

Greiner hat sich zu sehr an Aristophanes gehalten und hat sich wiederum zu wenig an ihn halten dürfen. Er hat notgedrungen, um nämlich aufgeführt zu werden, den sexuellen Witz des Griechen maßvoll gemacht und hat ihn dadurch umgebracht, weil dieses Witzes Wirkung eben auf seiner Maßlosigkeit beruht. Er hat die meisten Zeitbeziehungen als heute unverständlich mit Recht getilgt, hat der gesäuberten Komödie aber damit auch noch ihre Atmosphäre weggenommen. Er ist in seinen glättenden Bestrebungen

sogar so weit gegangen, daß der lakonische Gesandte nicht einmal eine Mundart spricht. Bei Droysen ist es schweizerisch. Bei Wilbrandt gibt das breite Bayrisch Gelegenheit, den lustigen Wahlspruch zu verfechten: Lieber noch einig als ollanig! Greiners eigene Zutaten andrer Art sind weder witzig, weder wesentlich. Aus einer Figur des Aristophanes werden, ohne Ertrag und ohne Nötigung, zwei. Ein paar Verse fallen auf; aber wahrscheinlich weniger, weil sie schön sind, als weil der Trimeter in seinem Klang sich sehr von unserm Jambus unterscheidet. So bleibt: die Menschlichkeit. „Doch gibts jetzt Wichtigeres", sagt Lysistrata. „Als unser Haus? Geh mir, was mag das sein?" fragt Kalonike.

Hier setzen Reinhardts Sünden ein. Da sonst schon beinah alle Reize des Aristophanes beseitigt waren, so durfte man nicht auch noch die paar Züge unterdrücken, die unsern Anteil hätten wecken können. Bei Anzengruber räumt der alte Brenninger sich weg, weil die Rebellion selbst seine fünfzigjährige Ehe nicht verschont hat. Diese Perspektive des untergrabenen Familienlebens fehlte der Aufführung der Kammerspiele ganz. Kaum einer von den vielen Frauen war ein Herd, war eine regelrechte Wirtschaft zuzutrauen. Dieses Manko hat nicht genügend zynischen Gemütern den ersten Akt zu einer einzigen Unappetitlichkeit gemacht. Man sah: Balleteusen, die sich von ihresgleichen dadurch unterschieden, daß ihre Schleier und Gewänder ein Malerauge höchst geschmackvoll ausgewählt und abgetönt, und daß ein Gott oder ein Regisseur ihnen gegeben hatte, zu brüllen, was sie litten. Diese Uebertreibung des andauernden Gebrülls hat weniger robusten Nerven den ersten Akt zu einer großen Qual gemacht. Ich erweise meine Reverenz dem Helfer, der mit unverkennbar parodistischem Ziel und Effekt eine Akropolis von Pappe ausgesonnen hatte. Ich verkenne garnicht, welche Faust dazu gehört, vor und auf der Akropolis die Scharen so zu gliedern und zu färben und zu dem imposanten Brunstschrei dieses ersten Aktes abzurichten. Aber sich zur Schätzung einer Arbeitsleistung gezwungen und sich künstlerisch ergriffen fühlen, ist zweierlei. Hier wurde auch nicht durchweg gut gespielt. Frau Wangel gravitierte, wie so häufig, mit ihren Unterstreichungen zur Operette und sollte sich an Fräulein Ilka Grünings Bescheidenheit ein Beispiel nehmen; und selbst Frau Eysoldt hatte, als Lysistrata, höchstens die Ueberlegtheit einer klugen Sprecherin und nicht die Ueberlegenheit des Wesens. Im zweiten Akt hob sich zunächst die Stimmung. Der Lärm erstarb, die Menge trat zurück, und zwei Gestalten führten das Thema der Komödie in einer Einzelszene weiter. Fräulein Eibenschütz ‚schmorte' Herrn Schildkraut, ihren Mann. Es geschah von ihr mit solcher Drolligkeit in aller zarten Anmut, und er ließ es mit sich so faunhaft komisch und dabei doch dezent geschehen, daß niemand widerstand. Es ging

zu schnell vorüber. Dieser Auftritt hätte den Maßstab für die ganze Aufführung abgeben müssen. Wie hier Empfindsamkeit mit Ausgelassenheit, errötende Schamhaftigkeit mit bacchantischer Trunkenheit, eheliche Sittlichkeit mit gottergebener Sinnlichkeit sich mischte, so hätte auch in allem übrigen nicht außer acht gelassen werden dürfen, daß Menschen häufig eine Seele und nicht blos einen Körper haben. Um es aber straflos außer acht zu lassen, um durch nichts als einen Taumel des Dionysos, durch einen farben- und formentellen Rausch uns zu entzünden, dazu fehlte eben, nochmals, das Substrat der paradiesischen Schamlosigkeit und einer überlebensgroßen Witzigkeit. Was nützt der gute Wille, „wenn du die Waffe, die einzig siegen kann in diesem Krieg, wenn du den Witz zu Haus gelassen hast"! Es war, alles in allem, so, wie eine Jagd auf wilde Schweine sein mag, denen man vorher die Hauer ausgebrochen hat: gefahrlos und langweilig.

An Adolf L'Arronge / von Siegwart Friedmann

Dem Kampfgenossen zum siebzigsten Geburtstag

Gemeinsam und getrennt sind wir marschiert
Und haben siegreich manche Schlacht geschlagen,
So manche Tücke haben wir pariert
Und durften hochgemut die Köpfe tragen.

Vorbei ists jetzt mit Kämpfen, hartem Ringen,
Die Ruh' der Siebzig trägst Du heut mit Würde.
Du darfst zufrieden sein: ein froh Gelingen
Macht jung und nimmt dem Alter Last und Bürde.

Die Saat, die Du dem Volke ausgestreut,
Reich erntest Du sie nun durch seine Gunst,
Der Lorbeer, den es Dir in Liebe beut,
Er gilt dem Menschen so — wie seiner Kunst.

Nun mach Dein Alter auch zum lust'gen Stück,
Das alle Welt als meisterhaft bewundert:
Der Jahre und Jahrzehnte treues Glück
Geleite Dich bis an die volle Hundert.

Selbst darin noch Dein Kampfgenoß zu bleiben,
Soll mir die liebste Freundschaftspflicht und Ehr' sein:
Darfst Du es heiter weit're Dreißig treiben —
Laß' mich auch dabei Deinen Sozietär sein!

Vier Kammerspiele / von Lou Andreas-Salomé

(Schluß)

Ich möchte im Weitergehen am liebsten anknüpfen an diese helle Kraft selber, die so ganz bedingt ist durch einen mitschöpferischen Vorgang, ja deren Frische und Freudigkeit nichts andres darstellt als ihre Beteiligung an ihm. Aus dem Grunde nämlich ist ihr Anteil an dem Maeterlinck-Drama der Kammerspiele noch ein andrer gewesen als an den vorhergehenden Dichtungen. Denn hier hatte sie nicht nur ein Werk mitdichtend zu übertragen in eine neue Art von Leben, sie hatte es für solchen Zweck erst — sozusagen — zu Ende auszutragen an ihrem eigenen Leben. Und nicht einmal aus einer oberflächlichen Buchvergleichung ließe sich diese Mitarbeit am Werke selbst ganz durchschauen, so unmerklich und leise mußte ihr Leben das seine durchdringen, so eingehen in die Besonderheit einer Poesie, an der es ja nicht einfach Ohnmacht, Mangel an dramatischem Blut ist, wenn sie ihre Gestalten, gleichsam unschlüssig, zögern läßt zwischen Tag und Traum, sondern zugleich die Wirkung dichterischer Absichten. Man kann das, wenn man will, übersehen, könnte ‚Aglavaine und Selysette' auf die Bühne stellen als ein intellektuelles Problem, eine geistvolle Unterhaltung, die etwa Antike und Mittelalter durchsichtig symbolisiert; hervorgegangen aus Maeterlincks Kampf um zwei Weltanschauungen — im Grunde eine biographische Reminiszenz — die Personen aber nur als ein Mittel, in ihrem Zeitkostüm solchen Uebergang und Stilbruch in seinen Schwankungen zu illustrieren. Allein Maeterlincks Dichtung ist weit mehr: eben Dichtung; kein intellektuelles, sondern ein seelisches Zwiegespräch, das allerdings nicht weitergeführt sein will bis in den Realismus allzu beleuchteter Außenvorgänge: als sei der eigentliche Schauplatz, worauf es vor sich geht, die Seele selbst und ihre sich gegenseitig ‚anklagenden und entschuldigenden' Gedanken. Deshalb ist es für diese ebenso wichtig, daß sie ihre Gestaltung aus einer starken Blutwärme saugen, wie daß sie auf der Bühne stehen bleiben in einer gewissen Zeitlosigkeit und Unwirklichkeit, in einer Art von Technik des Traums, wo — wie stets in Träumen — sich seltsam abhebend von der allgemeinen Gleichförmigkeit, gewisse reale Einzelheiten eine um so betontere, über ihre Natur hinaus eindringliche Rolle spielen: ein großer Schlüssel, ein alter Turm, ein Vogel mit grüngoldenem Gefieder —. Rückt schon bei einer solchen Wiedergabe das Gegenständliche aus einer magern, harten Gedankensymbolik in das gleichnishafte zitternde Leben der Seele, so kommen die Gestalten selbst uns dadurch noch weit näher. In aller Nacktheit ihrer Gegenüberstellung einerseits, aller Monotonie ihrer Aeußerungsweise anderseits zeichnet sich dann in ihren Umrißlinien etwas von dem ab, was auf uns wie ein Bildwerden wirkt unsrer eigenen Seele. Denn dort, in dem heimlichen Vorhof des Lebens, wo das Ich und das Du noch beharren in ihrem uranfänglichen Streit, sind wir stärker und schwächer, auch

‚besser‘ und ‚schlechter‘, als in der äußern Wirklichkeit zutage tritt — sind wir in der Tat die Typen noch von allem, und in allem diesem doch ein und derselbe. Wahr in uns der Mut zu jedem Glück, wahr nicht minder jeder Edelmut, wahr Aglavaine, Selysette und Meleandre, unwahrscheinlich erst würden sie in dieser Gestalt inmitten der gefühlsdurchkreuzenden, aus Gefühlen aufweckenden Realität des Daseins. Maeterlincks Bedeutung wäre deshalb ungleich geringer, wenn, was er schafft, gerade in der seelischen Zartheit der Zeichnung nicht entnommen wäre der Simplizität des Ewigmenschlichen wenn ihr diejenigen Zuspitzungen zum äußerst Individuellen zugrunde lägen, die manche moderne Dichtung pflegt (und manchmal fälschlicherweise, anstatt sie wenigstens glaubhaft zu machen im vollen Licht des Tatsächlichen, in das Symbolische rücken zu dürfen meint). Die höchste Einfachheit menschlicher Regungen ist ja von jeher Maeterlincks Gegenstand gewesen, und nicht zufällig ist er es, der uns von der Intelligenz der Bienen und der Pflanzen spricht: seine Genialität besteht in dem unerhört verfeinerten Apparat, worin er Seelenäußerungen aufzufangen weiß, ehe sie sich in ihrer Außenerscheinung komplizieren. Sogar daß er dazu der Worte bedarf, um sie uns zu übermitteln, enthält, so gesehen, noch ein letztes, das unumgängliche Zugeständnis. Mehr noch, daß er sehr viele, um so zahlreichere Worte benutzen muß, je tiefer das von ihm Geschilderte in der Lebenswurzel steckt, je weniger es herangewachsen ist ans sichtbar Helle: und natürlich wird das am klarsten auf der Bühne, diesem Inbegriff des sich auf das Sichtbare beschränkenden Lebens. Allein schließlich ist es doch auch hier nur jener Grad von Konvention, die wir als eine ganz selbstverständliche überwinden, wo sie beispielsweise in den naturalistischesten Stücken und ihren Wiedergaben immer noch am Schein haften bleibt, und seis nur dem papierener Blumen oder der Schminke auf einem Gesicht. In diesem Falle wär es nun das Wort — sonst das verhältnismäßig Seelischeste und Zarte — das als Träger des Scheins, der gegebenen Konvention, zu gelten hätte: woraus sich gleichzeitig ergibt, in eine wie strenge Stilisierung alles Bühnenmäßige an Menschen und Dingen — alles übrige, was sich sonst verkörpernd um das Wort herumstellen muß — gehoben werden will, um nicht, irreführend, wirklicher zu wirken als das Wort, um das Wort das Leibhaftere sein zu lassen — diese letzte und hier doch immer noch zu schwere Hülse um einen so wunderzarten Inhalt.

Am ehesten sind es die beiden Nebenpersonen im Drama, deren Rede sich am harmlosesten dem Leben selbst anpaßt: das Schwesterchen Yssaline und die alte Großmutter. Yssaline, weil ihre Kindhaftigkeit sie noch ganz unwillkürlich einreiht in jenen besondern Stil zwischen Halbtraum und Halbwachen; die Großmutter, weil ihrem Alter das Gegenwärtige schon in den letzten Schlaf entweicht und in ihr beinahe nur noch das laut wird, was aus langer Vergangenheit, wie aus fernen Tiefen, zum Leben redet mit Geisterstimmen. Nun ist es wundervoll, wie sich dies, so vorbereitet, in der Hauptgestalt, der kleinen Selysette, zu etwas Neuem zusammenfaßt.

Ihrer Unbewußtheit, Unschuld nach ist sie Kind, in ihrer Herzenskraft aber von jener Tiefe einer Weisheit, vor der die Gescheiten als die Toren stehen, und die nicht zugänglich erscheint verstandesvollerer Lebensanpassung. So entspricht es ihr weniger als den übrigen, sich in Worten auszugeben, so wirkt sie aus einem Verborgeneren, weniger Durchsichtigen heraus: aber für uns um so viel anschaulicher, als sich ihre Gefühle dadurch unmittelbarer umsetzen müssen in irgend ein Tun. Wir sehen es fortwährend an ihr, in kleinen bezeichnenden Zügen, dem Schwesterchen, der Großmutter gegenüber, und endlich in der — man könnte sagen: Szenenfolge der Todeshandlung, da diese in alle ihre Gefühlsetappen auseinandergenommen ist zu einem eigenen Drama mit Yssaline als dessen ahnungslosem Zuschauer. Infolgedessen gewinnt für uns die Gestalt der kleinen Selysette eine Entwicklung, umfaßt ein ganz persönliches Schicksal, dem wir mit der Teilnahme folgen können wie einer fast handlungsreich nach außen sich abspielenden Tragödie. Sie wäre hierdurch die bei weitem dankbarste Rolle in diesem schwierigen Stück, die einzige menschlich realistische, wenn sie nicht zugleich umweht bliebe vom Schleier einer nur um so feinern Mystik, die sie bannt an die unsichtbaren Grenzen des rein seelischen Bereichs, in den auch sie gehört: in solcher Doppelwirkung eine außerordentliche schauspielerische Leistung voraussetzend*).

Künstlerisch ungünstiger liegt die Sache für Meleandre. Seine Stellung zwischen den beiden Frauen (sie ist das einzige, woraus er gewissermaßen besteht) hat nur halb die Aufgabe, ihn selbst zu charakterisieren: halb soll

---

*) Sieht man die ehrliche und einstimmige Bewunderung, die dieser Leistung Gertrud Eysoldts gezollt wurde, so denkt man mit einigem Erstaunen an das Mißfallen zurück, das sie als Hedda Gabler erregt hat. Denn, ob auch noch so sehr anders gewandt, ist doch das Undurchsichtige, Verborgene, woraus Selysette handelt, ein Grundzug Ibsenscher Menschen, und indem Frau Eysoldt ihn auch dort traf, war erst der Standpunkt gegeben, von dem aus die Hedda-Rolle sich in all ihren geistigen Nuancen auslegen ließ. Dadurch wurde die Ohnmacht, die Langeweile erst tragisch, die hinter ihrer Verschlossenheit lebt (anstatt der wortscheuen Herzensfülle einer kleinen Selysette), so daß ein Ideal von Glück, Schönheit und Freiheit, das Aglavaine-Ideal, Hedda nur äffen kann und ihr freiwilliges Ende als ihr einziger, noch möglicher Wesensausbruch erscheint (während er sonst in den Dramen Ibsens den ganzen Reichtum des Inhalts ausmacht). Indessen, ein einziger Tropfen Selysette-Blut, so viel nur davon, wie durch alle Gestalten fließt, die eines Dichters sind, ist auch noch in Hedda lebendig: das Anteilweckende menschlicher Hilflosigkeit überhaupt, das, was nach Liebe lechzt und in Verzweiflung mündet — etwas von dem, was sich nur noch helfen kann durch den Tod, in den Tod hinein —. Vielleicht war es der Nachteil der Vorzüge von Frau Eysoldts Darstellungsart, daß in der Mischung dieser eine kleine Tropfen den Menschen an ihr nicht fühlbar genug wurde: bis sie aus demselben Blut, die Herzen mit sich reißend, die Gestalt der Selysette aufbaute.

sie an ihm die Gegensätze der beiden Frauen charakteristisch zur Aeußerung bringen. Ja sein Schwanken zwischen ihnen ist selber schon ein Ausdruck für die Tatsache, daß das, was über Selysettes noch lebensechter Erscheinung wie ein loser, mystisch verschönender Schleier flattert, bei ihm schon zu einer Art Halbierung der Person geworden ist. Denkt man sich Innen und Außen, Seelenselbstgespräch und Lebensschilderung, durch einen Vorhang markiert, so steht Meleandre nur zum Teil noch vor ihm, zum Teil ist er schon hinter ihn geschoben. Immerhin hat er es darin noch besser als Aglaivaine, denn diese ist das wahre Aschenputtel der schönen Liebesdichtung. An der innig-warmen Selbstoffenbarung Selysettes, an der Zwischenstellung Meleandres vorbei, ist sie soweit dem Zentrum des Intellektuellen zugerückt worden, daß diese arge Klarheit sie wie der dichteste Vorhang vom Leben selbst scheidet, und sie tatsächlich ihr Wesen fast nur noch in Worten zur Wahrnehmung bringen kann. Nicht genug damit, muß sie auch noch in nicht geringem Maße Selysettes Anteil an den Worten ihrem Vorrat daran hinzufügen: indem sie es ist, die die Seele der ihrer selbst unbewußten Selysette zu erläutern hat, klarzulegen in all ihren leisen, dunkeln Dingen. So kann man von Aglavaine, der jederzeit Sieghaften, der Vertreterin beglückender Schönheit und Freiheit, behaupten, daß wohl selten Reize, die sich geradezu elementarisch durchsetzen sollen, von ihrem Dichter widerspruchsvoller gebunden und gefesselt worden seien als an ihr, wie köstlich auf ihr auch, gleich edelstem Geschmeide, der Glanz der Gedanken funkelt, an denen sie zu reich ist.

Mit dem, was diesen Selbstwiderspruch Aglavaines zu einem unvermeidbaren macht, ist ein Punkt erreicht, wo die Dichtung Maeterlincks — nicht allein die von ‚Aglavaine und Selysette‘, — sterblich ist, wo sie sowohl die Bühnenfähigkeit als auch die Poesie selber übersteigt, während sie ihr auf dem entgegengesetzten Endpunkte, dem der Seelenmystik Selysettes, noch volle Gestaltung abgewinnen konnte: allerdings mit Hilfe der interpretierten Aglavaine. Dieser Poesie zu folgen auf ihrem Wege von Selysette bis Aglavaine hieße insofern beinahe Dichtung entstehen sehen am Grenzland von Reden und Schweigen wie von Tag und Nacht, — sie beobachten in ihren äußersten Grenzkämpfen: in denen um das Ewigverschwiegene, dessen Dunkel keine Gestalt mehr aus sich entläßt, und das Allzuhelle des Bewußtseins, das sie sich verflüchtigen läßt.

In dieser Beziehung erinnern Maeterlincks psychologische Verkörperungen wie ein zartestes Abbild an den anderen, gröberen Kampf, — den in das weitere Grenzbereich ausgedehnten von Bühne und Dichtung. Indem die Poesie nach dem Zartesten greift, müht sie sich wiederum um dasselbe Schwierige, Unabgrenzbare, wie die Bühne, indem sie nach der Poesie greift: einem Innentraum zur Helle der Sichtbarkeit zu verhelfen, ohne ihn doch preisgeben zu dürfen an die ‚gemeine Deutlichkeit‘ der Dinge. Deshalb kann es sich ereignen, daß bei beiderlei Vorgängen die Bedingungen dichterischen Wesens und Werdens besonders klar zutage treten: daß auch

ihre Uebertragung ins Bühnenmögliche sie, ins Bildhafte vergrößert, aufdeckt, — vorausgesetzt den Fall, daß auch ihre Arbeit ausging von schöpferischer Kraft, der Innen und Außen sich neu zusammenfassen. Lassen aber die Vorgänge in des Dichters Geist sich nicht belauschen, ehe sie abgeschlossen und Wort geworden sind; so läßt dieser zweite, analoge Prozeß das insofern zu, als er sich für seine Zwecke auseinandersetzen muß mit den Außenformen des Lebens, den Mitteln der umgebenden Wirklichkeit.

Daher, wenn ich die Eindrücke überblicke, die ich im vergangenen Winter von Reinhardts Bühnen her empfing, sind sie für mich unabtrennbar geworden von der starken, warmen Freude, nicht nur fertiggestalteter Bühnendichtung gegenüber gestanden zu haben, sondern auch schon dem Schauspiel vor allem Schauspiel: dem, wie eine Dichtung Leben wird.

Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf / von Eduard Stucken

Diese Tragikomödie in einem Akt, die als Buch demnächst in der von Erich Reiß herausgegebenen Dramensammlung ‚Moderne Bühne' (bei Hermann Ehbock, Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin) erscheint, und deren Schlußszenen hier folgen, hat zum Gegenstand die Geschichte der Ninon de l'Enclos, deren Sohn in Unkenntnis seiner Abstammung aufgezogen worden ist, sich mit neunzehn Jahren in die Mutter verliebt und, von ihr aufgeklärt, verzweifelt Hand an sich legt.

Ein parkähnlicher Wirtshausgarten auf dem Lande, nicht weit von Paris. Im Hintergrunde das Wirtshaus. Links eine mannshohe, an das Wirtshaus angebaute Mauer; links vorn ein Tor, das auf den Hof führt; an der Mauer ein Brunnen. Rechts der eigentliche Park, mächtige Stämme, dichtes Unterholz, Blick in eine Kastanienallee; rechts vorn eine Steinbank. In der Mitte vorn, ein wenig nach rechts, ein gedeckter Tisch. Abend. Heller Mondschein. Windlichte auf dem Tische.

Man sitzt in folgender Tischordnung. An der schmalen Tischseite rechts: Paul Scarron. Ihm gegenüber links: Françoise, seine Frau. Rechts von Scarron: Abbé Châteauneuf, Chevalier de Villiers, Ninon de l'Enclos, Baron de la Garde. Links von Scarron: Marquis de Créqui, Marschallin de la Ferté, Chevalier de Grammont. Aus dem Wirtshaus im Hintergrunde tragen der Wirt und der Kellner Speisen herein und bedienen.

Ein Hausierer mit Büchern tritt durch das Hoftor links ein. Er geht um den Tisch herum und bietet Schriften an

Marquis: Was will das Bocksgesicht hier?

Hausierer: Kaufen Sie, meine Herrschaften. Lauter verbotene Bücher. Alle ohne Privileg des Königs. Pamphlete, um ein Nonnenkloster lasterhaft zu machen. Lebensbeschreibungen von Galgenstricken. Hof- und Skandalchroniken. Berichte über Mißgeburten. Spottbillig der Trödelkram.

Abbé: Nenne die Titel, Trödler.

Hausierer: Da habe ich: Der schreckliche Raub einer Jungfrau durch einen Gorilla. Da habe ich: Das Testament der Madame Bragard. Da habe ich: Der aufgesprungene Granatapfel des christlichen Samariters — kostet dreißig Centimes und ist dick wie ein Hammel.

Abbé: Ein fetter Granatapfel!

Hausierer: Da habe ich: Der Galan, der einem jungen Mädchen nötig ist. Da habe ich: Die unsaubern Bücher des Herrn Scarron.

Scarron: Sind die empfehlenswert?

Hausierer: Unbedingt. Eine Magdalene kann durch die reuig und rückfällig werden.

Grammont: Rückfällig? Kostbar! Hahaha!

Scarron: Was weiß man über den Verfasser?

Hausierer: Ueber den Scarron? Der ist ein Ochse, ein Hornvieh — das weiß man.

(Alle brechen in ein helles Gelächter aus)

Scarron: Warum ein Hornvieh?

Hausierer: Weil er Hörner trägt. Er soll der größte Hahnrei in Frankreich sein.

(Peinliches Schweigen)

Scarron: Was kostet der Galan, den ein junges Mädchen braucht, Trödler? Ich will ihn meiner Frau schenken.

Hausierer: Fünfzig Centimes.

Scarron: Billig, überaus billig.

Françoise: Treibe den Scherz nicht zu weit, Paul.

Scarron (zum Hausierer): Es scheint, meine Frau braucht den Galan nicht. Ja, ja doch, Françoise, ich bin schon still. Wenn ich blutige Scherze mache, so bin ich es, der blutet — nicht Du!

Hausierer (fährt fort, Bücher zu zeigen): Da habe ich: Flagellum salutis oder Heilung durch Schläge. Da habe ich: Die Kindermorde des Gilles de Rais. Da habe ich: Das Teleskop des Zoroaster, Schlüssel zur wahrsagenden Kabbala. Da habe ich: Das Duell im Keller. Da habe ich: Die Kunst der Lebensverlängerung bis auf hundertundfünfzehn Jahre durch den Hauch junger Mädchen. Da habe ich: Die Sündenliste der großen Hure von Babylon oder die Liebschaften der Ninon de l'Enclos . . .

Ninon (mit nervöser Herausforderung): Wer ist Ninon de l'Enclos?

Hausierer: Sie sind wohl aus der Provinz, Madame? Jeder Säugling weiß es in Paris. Ninon de l'Enclos ist das lüderlichste Weibsbild seit Olims Zeiten. Sie hat mehr Laster auf dem Gewissen, als Haare auf dem Kopf. Sie ist die Messalina von Paris.

(Villiers springt auf, stürzt sich auf den Hausierer und packt ihn an der Gurgel)

Villiers (rasend): Widerrufe das, Schurke!

Hausierer (um sich schlagend): Sind Sie verrückt? Sie erwürgen mich!...

Villiers: Auf die Knie, Canaille! Tu' Abbitte! Auf die Knie! Sonst 'mach' ich Dich kalt!

Hausierer (schreiend): Zu Hilfe! Er tötet mich! Zu Hilfe!

(Der Hausierer zieht ein Messer aus dem Gürtel)

Ninon (schreiend, halb wahnsinnig): Das Messer! Henry! Das Messer!

(Ninon sinkt in Ohnmacht. Der Hausierer will eben zustoßen, da fällt ihm Villiers in den Arm und entreißt ihm nach kurzem Ringkampf das Messer. Villiers schleudert den Hausierer zu Boden, so daß dieser auf Knien und Händen daliegt. Die meisten haben sich vom Tisch erhoben. Françoise, Abbé und Marschallin sind um die ohnmächtige Ninon beschäftigt. Ein Moment Stille — nur von draußen Tanzmusik)

Villiers (nervös lachend): Schau, Du kannst hübsch knien. Ich habs Dir beigebracht. Jetzt pack' Deine Bücher zusammen und packe Dich. Dank' Deinem Schöpfer, daß ich Dich so laufen lasse!

(Der Hausierer hebt die auf dem Boden verstreuten Bücher auf und eilt hinaus auf den Hof)

Villiers (zum Marquis, auf Ninon zeigend): Was ist geschehen, Marquis?

Marquis: Mademoiselle sah das Messer und ist in Ohnmacht gefallen.

Villiers: Aber nein! Wahrhaftig? . . .

(Ninon erwacht aus der Ohnmacht)

Ninon (die Augen aufschlagend, zu Françoise): Lebt er?

Françoise: Der Chevalier? Ihm ist nichts passiert!

Ninon: Ist er nicht verwundet? Sagen Sie die Wahrheit! Er ist verwundet? Ja?

Françoise: Aber nein doch! Dort steht er ja. Sehen Sie ihn nicht?

Ninon: Ach, das ist schön. Das ist schön.

(Villiers nähert sich Ninon)

Villiers (zu Ninon): Wie fühlen Sie sich jetzt, Mademoiselle?

Ninon: Ich danke . . . Und Sie sind wirklich nicht verwundet?

Villiers: Am Körper nicht, Mademoiselle — nur in der Seele; — durch Ihre Augen, Mademoiselle!

Ninon: Sie sollen nicht so reden, Chevalier! . . . Müssen Sie immer noch husten, Abbé? Ich finde Ihren Husten langweilig.

Marquis: Wie wärs, wenn wir uns jetzt den Heringssalat im Gemüsegarten ansähen?

Grammont: Ein rettender Gedanke! Gileads Balsam wächst im Gemüsegarten — für eine zerstörte Stimmung!

Marschallin (zum Marquis): Und selbst tanzen wollen Sie nicht, Sie Treuloser?

Marquis (mit tiefer Verbeugung): Ich bin Ihr gehorsamer Diener, Madame!

De la Garde (zu Françoise): Sie werden doch auch tanzen?

Françoise: Ich weiß nicht, ob es meinem Mann recht sein wird.

Scarron: Mir ist alles recht — wie dem Regenwurm, dem das Krümmen vergangen ist. Ich bin kein Hiob, der mit Jehova ein Hühnchen pflückt. Ich liege fein still in meinen sechs Brettern wie Diogenes in seinem Fasse und lache mir eins. Geh tanzen! Mit mir kannst Dus nicht — darum tanze mit andern. Wozu hat Dir der liebe Gott Beine gegeben, wenn Du Sie nicht gebrauchen willst. Aber wenn Du vorhast, mir durchzugehen, meine Françoise, so nimm mich mit! Es ist ja meine schmerzliche Wonne, Dich glücklich zu sehen.

Françoise: Soll ich die Chaisenträger rufen?

Scarron: Ja, rufe die Sargträger! Ich hab' es ja noch nicht gelernt, auf meinem Hintergestell zu laufen.

Grammont (zu Françoise): Ich werde die Träger rufen.

(Grammont eilt durch das Hoftor links hinaus und kehrt sofort zurück mit den Chaisenträgern, welche Scarrons Chaise in den Garten rechts hinten tragen. Auch die Marschallin, der Marquis, Françoise, Grammont und de la Garde begeben sich in den Garten rechts hinten und verschwinden bald hinter den Bäumen. Nur der Abbé, Ninon und Villiers bleiben zurück)

Abbé: Wollen Sie nicht auch tanzen, Ninon?

Ninon: Nein. Zwei Worte, Abbé.

(Ninon geht mit dem Abbé nach links vorn, während Villiers rechts vom Tisch bleibt. Das folgende Gespräch im Flüsterton)

Ninon: Warum gehen Sie nicht fort?

Abbé: Weil ich Sie nicht allein lassen will, Ninon.

Ninon: Ich brauche keinen Beschützer. Ich will allein gelassen sein.

Abbé: Ganz allein?

Ninon: Mit ihm natürlich.

Abbé: Sie sind ja wahnsinnig, Ninon.

Ninon: Ich bin Herrin meiner Sinne. Und Herrin meiner Handlungen. Ihre Vormundschaft ist mir lästig.

Abbé: Selbst auf die Gefahr hin . . .

Ninon: Zwingen Sie mich nicht, auch Ihre Freundschaft lästig zu finden.

Abbé: O, Ninon, das tat weh!

Ninon (leise aufstampfend): Ich will allein bleiben! Ich will! Verstehen Sie mich?

Abbé (traurig): Ich verstehe, daß Sie nicht gerettet sein wollen.

Ninon: Gerettet! Ich weiß, was ich tue! Ich habe mich in der Gewalt — das können Sie mir glauben.

Abbé: Ich glaube nichts. Nur an Freundschaft habe ich geglaubt.

Ninon: Sie werden meine noch verscherzen.

Abbé: Nein. Ich gehe tanzen! *Λιπεν δε ε Φοιβος 'Απολλων.*

Ninon: Was sagten Sie?

Abbé: Es war Griechisch. Der schmerzlichste Vers, den ich kenne. Auf Wiedersehen, Ninon.

(Der Abbé ab in den Park rechts hinten. Ninon kommt auf Villiers zu)

Villiers: Woher wußten Sie, Mademoiselle, daß ich Henry heiße?
Ninon: Wieso?
Villiers: Sie riefen vorhin: Das Messer, Henry, das Messer! — Ich hab' es deutlich gehört.
Ninon: Hab' ich das gerufen? Ich war so erschrocken.
Villiers: Woher wußten Sie es?
Ninon: Das geschah ohne Hexerei, Chevalier; die Erklärung ist simpel und prosaisch. Als Sie mir vorgestellt wurden, hatte ich Ihren Namen überhört, ich fragte den Abbé und erfuhr, Sie hießen Henry de Villiers. — Warum halten Sie die Hand so?
Villiers: O nichts, ich habe mich ein wenig geschrammt . . .
Ninon: Wann?
Villiers: Als ich das Messer entriß.
Ninon: Eine Wunde? . . . Zeigen Sie her!
Villiers: Aber wirklich, es ist nichts.
Ninon: Zeigen Sie her.
Villiers: 's ist nicht der Rede wert. Ein kleiner Schnitt am Daumen.
Ninon: Mein Gott, Sie bluten ja! Warten Sie!
Villiers: Was wollen Sie, Mademoiselle?

(Ninon hat eilig aus einer Tasche ein Spitzentaschentuch gezogen. Sie geht zum Brunnen links)

Ninon: Geben Sie die Hand her!
Villiers: Sie wollen mich doch nicht verbinden?! Doch nicht mit dem kostbaren Spitzentuch?
Ninon (das Tuch am Brunnen befeuchtend): Geben Sie her! Kein Widerspruch, Chevalier. Sie sind krank, und Kranke haben immer zu gehorchen.
Villiers: Mein Herz ist krank, Mademoiselle — nicht meine Hand.
Ninon: Geben Sie her! Sonst bin ich böse!
Villiers: Nein, böse dürfen Sie nicht sein, Mademoiselle.

(Er hält seine Hand hin)

Ninon (die Hand verbindend): Strecken Sie die Finger aus! So! Halten Sie ganz still!
Villiers: Sie sind so gut, Mademoiselle.
Ninon: Viel zu gut! Ich sollte viel strenger mit Ihnen sein.
Villiers: O, Mademoiselle . . .
Ninon: Kommen Sie mir nicht so nah. Das ist gar nicht nötig. Ich kann auch so verbinden. Die Finger sollen Sie strecken, hab' ich Ihnen gesagt.
Villiers: Ach, Mademoiselle . . .
Ninon: Schon wieder? Dort auf dem Fleck sollen Sie stehen bleiben! Verstanden?
Villiers (plötzlich wildleidenschaftlich): Ninon!

(Er hat plötzlich seinen linken — gesunden — Arm um Ninons Schulter gelegt und versucht, sie zu küssen. Ninon entreißt sich ihm behende)

Ninon (mit flammenden Augen): Sie sind wohl nicht recht gescheut? Ich soll Sie wohl zum Teufel jagen?

Villiers (mit gesenktem Kopf, tief beschämt): Vergebung, Mademoiselle.

Ninon: Das ist ja unerhört! Sie sind wirklich noch sehr jung, Chevalier!

Villiers: Leben Sie wohl, Mademoiselle, und vergessen Sie einen Wahnsinnigen.

Ninon: Sie sehn also ein, daß es wahnsinnig war? Das freut mich. Wohin wollen Sie?

Villiers: Ich werde Ihnen nicht mehr unter die Augen treten, Mademoiselle.

Ninon: Seien Sie kein Narr. Sie bleiben hübsch hier! Hören Sie! Ihre Hand ist ja noch nicht verbunden. Geben Sie her!

Villiers: Sie sind mir nicht mehr böse, Mademoiselle?

Ninon: Wenn es noch einmal passiert, werde ich ernstlich böse sein. Das merken Sie sich! Aber jetzt brauchen Sie kein langes Gesicht zu machen. Sie haben keine Ursache.

Villiers (strahlend): Sie sind mir wirklich nicht mehr böse?

Ninon: Wegen Kindereien lohnt es nicht; — und Sie sind noch ein Kind. Halten Sie die Hand still.

Villiers: Mademoiselle . . .

Ninon: Ja?

Villiers: Eins müssen Sie mir versprechen.

Ninon: Was?

Villiers: Daß Sie mir erlauben, die Hand zu küssen, die meine Hand verbunden hat.

Ninon: Sie sind ja unverbesserlich, Chevalier.

Villiers: Aber eine Hand küssen! Was ist dabei? Jede Dame läßt sich die Hand küssen. Erlauben Sies? Ja?

Ninon: Wenn Sie still halten.

Villiers: Ich halte ja still.

Ninon (nachdem sie verbunden): So! Jetzt schieben Sie den Arm in die Weste zwischen die beiden Knöpfe.

Villiers: Darf ich?

Ninon: Aber nur eine Sekunde!

(Villiers ergreift Ninons Hand und küßt sie lange. Ninon zieht ihre Hand zurück)

Ninon: Das waren dreißig Sekunden. Wenn man Ihnen den kleinen Finger gibt, nehmen Sie die ganze Hand.

Villiers: Sie hatten mir doch erlaubt . . .

Ninon: Vor Ihnen muß man sich in acht nehmen. Setzen Sie sich mal dort hin! Es ist besser, wenn der Tisch zwischen uns ist.

(Ninon setzt sich rechts vorn an den Tisch. Villiers setzt sich ihr gegenüber)

Villiers: Können Sie Edelsteine beurteilen, Mademoiselle?

Ninon: Ich habe einige Uebung . . . Warum?

Villiers: Ich selbst verstehe nämlich gar nichts davon. Ich würde gern Ihr Urteil hören. Da schauen Sie. Neulich sah ich bei einem Trödler einen Schmuck, ein Smaragden-Kollier — der Preis schien mir so lächerlich gering, darum kaufte ich es. Wie finden Sie die Steine?

(Villiers hat aus der Brusttasche ein Kästchen genommen, das er Ninon geöffnet hinreicht)

Ninon: Die müssen ja ein Vermögen gekostet haben.

Villiers: O, das war nicht so schlimm, Mademoiselle. Finden Sie die Smaragden schön?

Ninon: Es sind außerordentlich wertvolle Steine.

Villiers: Und in viel zu schönen Händen, als daß sie je in meine Hände zurückkehren könnten.

Ninon (erschreckend): Sie wollen doch nicht . . .?

Villiers: Gewiß. Ich will, Mademoiselle.

Ninon (aufstehend): Was soll das heißen?

Villiers: Ich habe das Halsband für Sie gekauft. Ich schenke es Ihnen.

Ninon: Sind Sie toll?

Villiers: Was geschenkt ist, ist geschenkt, Mademoiselle. Und was empfangen ist, ist empfangen.

Ninon (ihm die Steine hinwerfend): Nichts habe ich empfangen! Weg damit! Stecken Sie sie ein! Und nun kein Wort mehr davon! Kein Wort!

(Ninon setzt sich wieder an den Tisch)

Villiers (die Hände vors Gesicht haltend): Wüßten Sie, wie sehr Sie mich kränken, Sie wären nicht so hart!

Ninon: Wüßten Sie, wie sehr Sie mich kränken — aber das wissen Sie eben nicht.

Villiers: Noch nie hat mir ein Mensch so weh getan!

Ninon: Ich sollte viel härter sein. Aber Sie sind eben noch ein Kind.

Villiers: Nun ja! Ein Kind! Natürlich! Verspotten Sie mich noch! Doch glauben Sie mir — auch ein Kind kann krank sein vor Liebe!

(Villiers beugt sein Gesicht auf den Tisch und fängt an zu weinen)

Ninon: Mein Gott, so weinen Sie doch nicht. Schämen Sie sich — ein Mensch in Ihrem Alter!

(Da Villiers nicht aufhört, zu weinen, erhebt sich Ninon, geht um den Tisch herum und stellt sich hinter Villiers. Sie legt ihre Hände auf seine Schultern)

Ninon: Ich bitte Sie, hören Sie auf. Wenn jemand kommt, — was wird man denken. Kommen Sie, seien Sie vernünftig. Ich habs doch nicht so bös gemeint. Das müssen Sie doch fühlen. Mein Gott,

das geht doch nicht, so zu weinen. Sind Sie so unglücklich, Chevalier? Bin ich schuld daran? Was soll ich nur machen? So hören Sie doch, Chevalier! Ich bitte Sie, weinen Sie nicht, ich bitte Sie darum! Heben Sie den Kopf, sehen Sie mich an! Ich bitte Sie, — Henry!

(Villiers hebt den Kopf, beugt ihn weit zurück, so daß sein Nacken die Stuhllehne berührt, und blickt, durch Tränen lächelnd, die hinter ihm stehende Ninon an)

Villiers: Sie nennen mich Henry?

Ninon: Sie werden nicht mehr weinen?

Villiers: Wenn Sie mich Henry nennen, möchte ich jubeln!

Ninon (ihn gleichsam hypnotisierend): Das sollen Sie auch nicht. Sondern ganz artig sollen Sie sein. Ganz artig. Nicht den Kopf bewegen und nicht die Hände. Ganz fromm und still sein wie ein Kind beim Einschlafen. Wollen Sie das?

Villiers (kaum hörbar hauchend): Sterben möchte ich!

Ninon: Ganz artig sein! — armes Kind!

(Ninon beugt sich über ihn und gibt ihm wie einem Kinde einen Kuß auf die Stirn. Dann geht Ninon wieder auf die andre Seite des Tisches und setzt sich ihm gegenüber. Villiers hat die Augen geschlossen und bleibt längere Zeit in der zurückgebeugten Stellung)

Villiers (nach langer Pause): Sterben möchte ich! Sterben! Sterben!

Ninon: Sie haben ja das Leben noch vor sich! Ein langes, herrliches Leben.

Villiers (schüttelt stumm den Kopf).

Ninon: Kommen Sie, lassen Sie sich nicht so gehen! Sie müssen dagegen ankämpfen! Reden wir von andern Dingen! Sagten Sie nicht vorhin, Sie haben Ihre Mutter nie gekannt?

Villiers: Nein. Als ich ein Jahr alt war, starb meine arme Mutter.

Ninon: Hat man Ihnen von ihr erzählt?

Villiers: Mein Vater, der Marquis de Villarceaux, hat mir erzählt.

Ninon: Was?

Villiers: Nur Gutes, Mademoiselle. Nicht jeder kann so stolz auf seine Mutter sein.

Ninon: Was hat er von ihr erzählt?

Villiers: Meine Mutter muß ein rührend liebes Geschöpf gewesen sein. Elfenzart an Körper und Seele. Allzu zart und zerbrechlich. Darum hat das Leben sie zermalmt.

Ninon: Zermalmt? . . . Wieso?

Villiers: Sie war bürgerlicher Abkunft, eine Patriziertochter. Mein Vater, gefesselt von ihrem Liebreiz, stellte ihr nach. Bald sah er ein, daß alle Verführungskünste an ihrer Reinheit zerschellen müßten. Da betrog er sie. Er schloß mit ihr eine heimliche Ehe. Erst nachdem ich geboren war, erfuhr sie, daß ihre Ehe vor dem Gesetz keine Gültigkeit habe. Die Schande brach ihr das Herz. Sie siechte hin. Da bereute mein Vater

seinen Betrug. Er eilte nach Versailles, erwirkte Papiere. Als er zurückkehrte, um ihr die frohe Nachricht zu bringen, war es zu spät. Sie lag auf dem Sterbebette.

Ninon (murmelnd): Schrecklich . . .

Villiers: Für sie war es nicht schrecklich, vom Leben Abschied zu nehmen, — nur von ihrem Kinde Abschied zu nehmen, war ihr schrecklich. Daß sie ihr Kind, ihren Abgott, allein in der Welt zurücklassen mußte. Als sie schon den Tod herannahen fühlte, ließ sie sich ihr Kind in die Arme legen, und ein über das andre Mal sagte sie: „Wer wird Dich nun lieben? Mein armes Kind! Mein armer Henry!" — Oh, sie hat es vorausgewußt!

Ninon (fast tonlos): Mein armer Henry! (Ninon fängt an zu weinen.)

Villiers: Sie weinen, Mademoiselle? Also bin ich Ihnen nicht gleichgültig? Du liebst mich, Ninon?

(Villiers wirft sich auf die Knie vor Ninon und umschlingt sie wild)

Ninon (sich wehrend): Lassen Sie mich los! Gehn Sie fort!

Villiers (schnell, atemlos): Nein, ich gehe nicht fort! Nein, ich lasse Dich nicht los! Du bist mein, und mein sollst Du werden! Ganz mein! Du liebst mich, Ninon! Deine Tränen beweisen es, Ninon! Du wolltest Deine Liebe verbergen, doch sie hat sich selbst verraten; — Liebe läßt sich nicht verbergen! Dein Leugnen hilft Dir nichts, Ninon! Du liebst mich! Du liebst mich! Laut möcht' ichs in die Welt hinausschreien: Du liebst mich, Ninon!

Ninon: Unsinniger! Gehn Sie! Rühren Sie mich nicht an!

Villiers (immer ungestümer und hastiger): Sträube Dich nicht, Ninon! Du unterliegst ja doch! Liebe ist stärker als wir Menschen. Liebe läßt sich nicht unterdrücken, sie zerbricht Ketten und Kerkertüren, sie erkämpft sich die Freiheit. Wir können Sie nicht zur Sklavin machen, wir sind ja selbst ihre Sklaven. Das ist nicht zu ändern, Ninon! Du liebst mich, und ich liebe Dich! Freuen wir uns, daß es so ist! Keine Tränen mehr, Ninon! Lache mit mir, jauchze mit mir, juble mit mir, daß wir uns gefunden! Wenn die Liebe so überstark ist, so ist sie etwas Heiliges! Gesegnet sei unsre Liebe! Sie schweißt uns zusammen, wie ein Hammer zwei glühende Eisen, — unlösbar, unzertrennbar. Wir wollen uns besitzen und nie voneinander lassen, nie, nie, nie! Küsse mich, meine Ninon! Gib mir Deine roten Lippen! Küsse mich!

Ninon (sich wild wehrend): Ich will nicht! Ich will nicht!

Villiers: Doch, Du willst! Ich weiß es, Du willst! Ich weiß, Du verzehrst Dich nach mir, wie ich mich nach Dir! Unsre Körper sehnen sich zueinander! Wenn Du mich nicht küßt, so küsse ich Dich!

(Villiers packt Ninon, zieht mit Gewalt ihren Kopf an seinen heran, und trotz ihres Sträubens küßt er sie lange auf den Mund. Ninon reißt sich endlich los und schleudert Villiers von sich — so stark, daß er zu Boden stürzt)

Ninon (außer sich): Ich bin ja Deine Mutter, Henry!!!

(Villiers kauert am Boden und rührt sich nicht. Sein Blick bekommt einen stieren Ausdruck)

Villiers (stumpf): Sie — sind — meine — Mutter, — Mademoiselle?

(Ninon setzt sich an den Tisch und fängt laut an zu schluchzen. Villiers bleibt am Boden gekauert. Lange Pause)

Villiers (nach langer Pause, lallend): Sie — Mademoiselle — sind — meine — arme — tote — Mutter?

Ninon (weinend): Bettelarm, Henry, und tot — hier innen!

Villiers (mit starren Augen): Auch ich bin jetzt bettelarm und tot, Mutter.

Ninon: Blicke nicht so stier, Henry! Ich bitte Dich!

Villiers: Was soll aus mir werden, Mutter?

(Ninon schluchzt, Villiers kriecht zu ihr heran. Ninon legt ihre Hand auf sein Haar)

Ninon (sein Haar streichelnd): Nun kann ich Dein Haar wieder streicheln wie vor achtzehn Jahren, mein Kind!

Villiers: Was soll aus mir werden, Mutter? Ich muß Dir etwas sagen, Mutter.

Ninon: Sage es, mein Kind.

Villiers: Ich bin nicht zu heilen, Mutter.

Ninon (angstvoll): Henry, mein Henry!

Villiers: Ich bin krank, Mutter.

Ninon: Du darfst nicht so sprechen, Henry!

Villiers: Mir ist nicht zu helfen, Mutter.

Ninon: Henry! Mein armer Junge!

(Ninon streckt die Arme aus, um ihn an sich zu ziehen. Villiers schreckt sie mit einer Handbewegung zurück. Er erhebt sich und weicht einige Schritte rückwärts)

Villiers: Komm mir nicht nah, Mutter!

Ninon (murmelnd): Entsetzlich! Entsetzlich!

Villiers: Mutter, sage mir eins: wie soll ich es anfangen, Dich nicht zu lieben? Kennst Du ein Heilmittel für mich, Mutter? Kannst Du mir das Rezept nicht sagen, Mutter?

Ninon (flehend): Nimm Dich doch zusammen, Henry! Laß das nicht überhand nehmen! Scheuche die krankhaften Gedanken fort! Hörst Du, Henry! Du sollst Dich nicht so gehen lassen! Das ist doch entsetzlich, ungeheuerlich! Du mußt es überwinden, Henry!

Villiers: Gib mir das Rezept, Mutter. Gib mir die Medizin, die heilbringende Medizin. Oder gibt es keine Medizin für mich, Mutter?

(Der Abbé tritt auf von rechts hinten. Er blickt erschrocken auf Ninon und auf Villiers)

Abbé (vorwurfsvoll zu Ninon): Sie haben es ihm gesagt?

Ninon (nickt stumm).

Abbé: Wie hatte ich Sie gewarnt!

Villiers (steif, korrekt): Machen Sie meiner Mutter keine Vorwürfe, Herr Abbé. Es ist besser so! Klarheit ist geschaffen. Ich weiß jetzt, welche Maßnahmen ich zu treffen habe.

Ninon (bange): Wohin willst Du, Henry? ...

Villiers: Meiner Wege gehen, die sich mit Ihren Wegen nie mehr kreuzen werden. Leben Sie wohl!

(Villiers verbeugt sich und will gehen)

Ninon: Henry, mein Kind, nimmst Du so Abschied von mir?

Villiers: Ich kann nicht anders. Leben Sie wohl!

(Villiers geht zum Hoftor. Ninon schluchzt an der Brust des Abbé. Plötzlich kehrt Villiers um und tritt nahe an Ninon heran. Er hat Tränen in den Augen)

Villiers: Gib mir noch einen Kuß auf die Stirn, Mutter, — wie einem Kinde beim Einschlafen!

(Villiers beugt seinen Kopf herab. Ninon küßt ihn auf die Stirn. Villiers wendet sich um und geht schnell durch das Hoftor links hinaus. Ninon bricht wieder in Schluchzen aus. Der Abbé stützt sie und führt sie an den Tisch, wo sie sich auf einen Stuhl setzt)

Ninon (plötzlich auffahrend): Wo ist er hin?

Abbé: Er ging auf den Hof.

Ninon: Ich habe plötzlich solche Angst, Abbé. So eine Unruhe ... Ihm wird doch nichts zustoßen?

Abbé: Was sollte ihm zustoßen?

Ninon: Ich weiß nicht ... Ich habe solch ein Angstgefühl ...

Abbé: Hätten Sie doch auf mich gehört! Wie hab' ich Sie gewarnt!

(Von rechts hinten her wird Scarron von den Chaisenträgern hereingetragen. Neben ihm her geht die Marschallin räsonnierend)

Marschallin: So ein Windhund, dieser Marquis! So ein Luftikus! Ich hab's gleich gesagt. Und das will ein Tänzer sein! Ein Faulpelz ist er!

Scarron (wimmernd): Abbé! Abbé!

Abbé: Was haben Sie, Scarron? Schmerzen?

Scarron: Sie ist fort.

Abbé: Wer?

Scarron: Françoise! Die beiden sind sich in die Haare geraten — ihretwegen ...

Abbé: Grammont und de la Garde?

Scarron: Ja. Grammont und de la Garde. Sie wollten sich duellieren. Sie gingen in den Park, um sich im Mondschein zu duellieren. Und inzwischen — ach mein Gott, mein Gott!

Abbé: Was war inzwischen?

Scarron: — ist sie mit dem Marquis auf und davon. Wir haben

den Garten durchsucht, die Marschallin und ich, — nirgends eine Spur. Mir ist das Lachen vergangen, Abbé!

(Ein Schuß ertönt hinter der Szene)

Marschallin: Sie duellieren sich! Wahrhaftig!

Abbé: Nein, das war auf dem Hof!

Ninon (in Todesangst, leise): Sehen Sie nach, Abbé!

(Der Abbé eilt auf den Hof hinaus. Von hinten rechts her treten Françoise und der Marquis gemächlich Arm in Arm spazierend auf)

Marquis: Das war doch ein Schuß eben!

Scarron: Françoise! Wo warst Du?

Françoise: Hast Du mich gesucht, Paul? Wir waren im Park. Es ist so herrlicher Mondschein.

Scarron: Ich starb ja vor Angst! Komm her, Françoise. Gib mir die Hand, Françoise! Schön, daß du da bist, Françoise!

(Scarron streichelt die Hand von Françoise. Das Hoftor links geht auf. Mehrere Stallknechte tragen die Leiche Villiers herein. An der Wirtshaustür im Hintergrunde und am offen gebliebenen Hoftor erscheinen viele Neugierige, sich drängend und die Hälse reckend; unter ihnen Baupré, Mme. Baupré, Virginie und Guillaumette. Der Abbé geht hinter der Leiche her)

Ein Neugieriger (am Hoftor links): Für den ist kein Kraut mehr gewachsen!

Baupré (zu Mme. Baupré): Du, dort steht sie!

Mme. Baupré: Wirf ihr doch Kußhändchen zu! Meinen Segen hast du!

Ninon (zum Abbé, laut): Wen tragen die Leute da?

Abbé: Den Chevalier de Villiers. Er hat sich erschossen.

Ninon: Lebt er noch?

Abbé: Nein.

Ninon (mit äußerster Selbstbeherrschung): Armer junger Mensch. Er war schon bei Tisch so exaltiert. Was mag ihn in den Tod getrieben haben?

Abbé: Seine Jugend. Manche sterben daran.

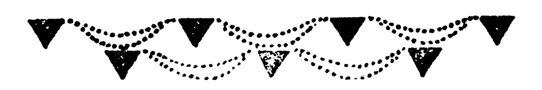
Ninon (mühsam die Tränen niederkämpfend): Es sind die Besten. Uns andre tötet das Alter. Wenn wir nicht zu lachen verstünden, es wäre schwer zu ertragen. Geben Sie mir Ihren Arm, Abbé. Sie wollten mir ja den Park im Mondschein zeigen.

(Der Abbé reicht Ninon den Arm. Sie gehen nach rechts hinten)

Virginie (zu Guillaumette): Jetzt weißt du's, Guillaumette, wie so eine ist, die nicht so eine ist!

Scarron (die Hand von Françoise streichelnd): Schön, daß du da bist! Schön, daß ich dich wieder habe, meine Françoise!

Der Vorhang fällt



Rundschau

Ein Schauspielerstück

Hinterm Zaun', eine Komödie in drei Akten von Karl Rößler, die kürzlich im wiener Lustspieltheater (und bald darauf am berliner Lustspielhaus, in einer Matinee) gespielt wurde. — Erster Akt: die Schmiere. Eine teils gut, teils schlimm gelaunte Schilderung zigeunernder Komödianten. Vieles ist scharf gesehen, manches auch herzlich gefühlt. Aus Hunger, Kunst und Liebe, so wirds gezeigt, ist die Schmieren-Romantik bunt zusammengeflickt. Rößler schaut sie nicht gerade mit verklärenden Augen an, aber er spricht doch mit einer gewissen verhaltenen Rührung von der bizarren Lausigkeit des Metiers. Es ist ein Elend, sagt er; und fügt, fast zärtlichen Tones, hinzu: aber immerhin ein närrisches Elend. Seine Typen haben bei all ihrer realistischen Dürftigkeit doch einen Stich ins Liebenswürdige, zumindest ins Gutmütige. Es ist kein ‚schlechter Kerl' unter ihnen, ihre Gemeinheit selbst hat noch einen Beisatz von Schwärmerei und Unwirklichkeit, der ihr jede Aktivität benimmt. Fast alle diese Schauspieler-Proletarier sind Träumer. Träumer von vergangenem oder von zukünftigem Ruhm, von Schnaps, von Liebe oder von einem ungeheuern Quantum Fressalien. Ein kleines Mädel ist da, ganz berauscht von der Freiheit ihrer Existenz; sie spürt in ihrem jungen Körper einen Fonds von Wirkungs-, von Glücksmöglichkeit, der zuverlässiger ist als die zweifelhaften Güter des Talents. Dann brummt ein Philosoph durch den Akt, ein alter Komödiant, der sich in dem großen Elend eine Art seelischer Obstipation zugezogen hat. Der hat gründlich ausgeträumt! Er hat gar kein rechtes Gefühl mehr, keinen Zorn und kein Verlangen, keine Trauer und keinen Humor; er ist eine Sache geworden, ein Rad im Schmierenmechanismus, das sich gleichmütig dreht und nur kreischt, wenn es von einer ungewohnten Reibung gestört wird. Natürlich ist auch der überhitzte Schmierant da, der mit Pathos an sich glaubt, und schon alle gespreizten Attitüden des großen Mimen, des Lieblings, hinlegt. Es ist überhaupt sehr nett, wie Rößler in Sitte und Unsitte, Eitelkeit und Beschränktheit seiner Schmieren-Komödianten die gleichen, nur proletarisierten Wesenszüge aufzeigt, wie später bei seinen Hofschauspielern. Dort war schlechtweg ein Lump, was hier ein Genialischer ist, und wer dort Esel hieß, darf sich hier, nobilisiert, Kretin nennen. Schmieren- und Hofschauspieler — scheint der Autor zu sagen — ein und dieselbe Rasse! Der Unterschied ist kein wesentlicher, nur ein gradueller.

Der erste Akt des Rößlerschen Schauspiels ist ein sauberes Stück Arbeit. Ein bischen breit und gemächlich zwar, aber von mancherlei Witz und Empfindung anregend unterbrochen. Später wirds schlimmer. In der Hofschauspieler-Sphäre gebärdet Herr Rößler sich ziemlich maßlos. Seine Ironie haut aus; er hört auf, lustig zu sein, und wird höhnisch. Aber sein Witz hat keine Gestaltungskraft, ist breit, nicht stark, geht mit so groteskem Impetus drauf los, als gedenke er seine Opfer zumindest in

einem Ozean der Lächerlichkeit zu ersäufen, und schleift sie dann doch nur durch die seichtesten Pfützen. Ich muß Herrn Rößler den ärgsten Vorwurf machen, der hier zu machen ist. Er blieb im Konventionellen stecken. Er zeichnete die ganz gewöhnliche, die Feld- und Wiesen-Karikatur des Mimen. Er hatte allerlei Einfälle rund herum um die (typische) Figur. Aber die Figur selbst sah sein Satirikerauge nicht anders, als Tausende vor ihm sie gesehen hatten. Sein Witz blieb gleichsam ‚draußen', drang nicht tiefer; sah nicht Menschen und karikierte sie, sondern sah, schon seit Jahrzehnten fertige, Karikaturen und versuchte, ihnen irgendwelche dramatische Menschlichkeit anzupfriemen. Das ist ihm nicht gelungen.

Das Dramatische hat sich der Dichter überhaupt allzuleicht gemacht. Die Fabel, die er ersann, um seine beiden, polar entgegengesetzten, Milieus durcheinanderzuschütteln, ist so abenteuerlich, ist an so drastisch-grotesken Zufällen verankert, daß man lebhafter den Eindruck eines kühnen Ulks, als den einer gewagten Komödie hat. Im selben Zimmer, zur selben Stunde findet ein verlorener Sohn a) seine Mutter, b) seinen scheinbaren, c) seinen wirklichen Vater, wobei der wirkliche Vater und die Mutter, nach vieljähriger Trennung, auch nur ganz par hasard einander begegnen! Ist es glaublich, daß ein kluger und witziger Autor, wie Herr Rößler es zweifellos ist, solch quabbelndes Durcheinander-Finden in andrer als in parodistischer Absicht für möglich erachten konnte?

Eine gewisse Kunst, Situationen ihren letzten, bittersten Tropfen an Komik abzupressen, ist in der Komödie merkbar. Aber Herr Rößler ist in die Situationen seines Stücks verliebt. Er kann sich nicht trennen. Er scheint eingefangen in der eigenen Szene, schreitet ihren engen Kreis in ermüdender Umständlichkeit ab und findet nicht den Ausgang. Zu Beginn des zweiten Aktes wird von der mit allen Salben geschmierten Schauspielerin ein maßvoll durchgeistigter Prinz gekapert. Das ist stellenweise ganz lustig, aber es vollzieht sich mit so quälender Umständlichkeit, so langsam, ruckweise, stockend, daß man Empfindungen hat, wie die, zu denen ein renitenter Kinematograph ungeduldigen Zusehern verhelfen mag. Und die Philosophie am Schluß, diese Apologie des bittern Lachens, diese trotzige pantheistische Wurschtigkeit, die zu Ende des Stückes in verteufelten Phrasen ausgebimmelt wird, ist die auch ernsthaft gemeint? Oder war die satirische Absicht am Werk, zu zeigen, wie jeder, der nur anrührt an die Komödiantensphäre, sich gleich in das müd-überlegene ‚Ppa'!-Pathos verliebt und die große Geberde schon für ausreichend hält, eine nichtige Empfindung in eine bedeutende, einen seichten Gedanken in einen tiefen umzugestikulieren? Alfred Polgar

Wie sie sterben

Den Dienst-Tag, da im Kalender stand: Mathias, beging das Königliche Schauspielhaus durch die pietätvolle und sinnenfreudige Aufführung eines dramatischen Gedichtes mit Musik und lebenden Bildern: ‚Meister Mathias', abgefaßt von Herrn Manfred Kyber, einem Livländer, der einst für Wolzogens Ueberbrettl irdische Reime geliefert hat. Diesmal kam er mit überirdischen (Kata-) Strophen . . . Am Gendarmenmarkt rauscht der Vorhang in die Höhe. Wir sehen, wie in der engen Zelle die Lampe — immer mal wieder! — freundlich brennt, und wie, am Arbeitspult, ein Grauer die mitter-

nächtige Stunde — immer mal wieder! — heranwacht. Man denkt: ein Handwerker mit dem Meistertitel; aber Meister Mathias verrät, er sei „ein Philosoph, der Wissenschaft geweiht, der eines Rätsels Lösung an die andre reiht." Er hat ein tiefes Buch geschrieben: ‚Vom Traum, von der Lust und vom Hahnenschrei'. Nun ist er degoutiert: „Mir ist aus allem Leben und Lieben Ein ekler Rest, ein schales Nichts geblieben." Doch da wallt es auf, und dem Gehäuse der hohen alten Standuhr entspringt die Göttin der Zeit — kein schreckliches Gesicht, sondern Frau Poppe in voller Figur, nur anfänglich grau, dann rosa leuchtend. Mathias: „Ein namenloser Zauber faßt mich an!" (Kritiker: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!") Die Zeit hat Herrn Mathias Sommerstorff kaum bedeutet:

> Du fühlest alle Lust und alles Leid
> Noch einmal an der Hand der Zeit —

da schwebt auch schon die große Leinwand des Hintergrundes, die schon immer so ausgesehen hatte, empor. Es werden uns geboten tableaux vivants aus einem Gelehrtendasein, wie es sein soll: I. Fromme Kindheit. Himmelschöre in hoher Kirche. Fräulein Wachner als Genius der Religion. II. Heiße Jünglingsepoche. Liebesgarten in rosa Mull und Tüll; amoureuse Mädchen im Reigen mit erhobenen, verbogenen, dekorativen Armen. Verlassene Jungfrau. Zwei Bacchantinnen (privilegierter Hofbühnenausdruck für: Cocotten). Frau Willig als Genius der Liebe. III. Mannes- und Mittelalter. Lehrsaal mit Professoren und Scolasten. Fräulein von Arnauld als Genius der Wissenschaft. Mathias bricht aus, nach letzten Lösungen begierig. Die Zeit: „Des Lebensrätsels Lösung heißt: das Leben enden!" Drückt dem Meister Gallimathias einen Erntekranz in die Hände, von hinten naht der schwarze Engel des Todes: ... Vorhang.

... Wer ins Friedrich Wilhelmstädtische Schauspielhaus, Berlin N., will, passiert ein Quartier von Bacchantinnen und Scolasten. Vorstadt-Bühne. Für diese Stimmung ist Ernst Erik Eberhart (Pseudonym für Waldemar Müller) der richtige Autor, sein Drama: ‚Lokomotivführer Claussen' oder: ‚Im Dienste des Verkehrs' das richtige Werk, unliterarisch und mit Detailkenntnissen sozialkritisch und von merkwürdiger Schlagkraft des gut verzahnten Dialogs. Wir lernen die Schlafräume der ‚Führer' und Heizer kennen, das Innere einer Bahnwärterbude an freier Strecke und die gute Stube bei Claussens. Herr Claussen, Düppelstürmer und brav, verschuldet eine Schnellzugs-Entgleisung, zwei Tote, durch Uebersehen eines Signals: ‚Langsame Fahrt!' Aber erstens war an der Unglücksstelle, in mooriger Gegend, der Schwellen-Unterbau schadhaft (das war der Verwaltung bekannt; und sie hatte es nicht ausbessern lassen, sondern nur das Signal angeordnet); und zweitens war Claussen durch zu langen Dienst überanstrengt, außerdem geisteswirr durch den freiwilligen Tod seiner Tochter, die ihm von einem bösen Untergebenen verschimpfiert worden war. Man sieht: diese Lokomotivierung ist eine Uebermotivierung („Alle Dinge haben ein paar Ursachen." Liebetraut im ‚Götz'). Jedenfalls: die Hauptschuld soll, nach des Autors Absicht, die Verwaltung tragen. Aber Claussen erhält ein Jahr Gefängnis, stirbt am Herzschlag. Schluß. Das Publikum stimmt jubelnd der Sozialkritik zu und hätte jene Oberen, wie auch den Verschimpfierer, gern herangekriegt ...

Ferdinand Hardekopf

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 11
12. März 1908

Von dem Mangel an Persönlichkeiten bei unserm Theater / von Herbert Eulenberg

Den Ausnahmen zugeeignet

Woher mag es kommen, daß wir Deutschen noch immer nicht das Theater haben, das wir verdienen? Wenn wir, fernab von allem Chauvinismus, die dramatische Literatur Europas im letzten Jahrhundert betrachten, so können wir uns zugestehen, daß wir bei einem Vergleich mit andern Völkern nicht schlecht wegkommen. Um die vorige Jahrhundertwende hatten wir Schiller und seine letzten, angesichts des Theaters zu Weimar für die Bühne geschriebenen, Stücke und hatten Goethe den Größten als Theaterdichter, Regisseur und Bühnenleiter. Zwischen beiden wurde uns unverdientermaßen noch ein dramatisches Genie wie Kleist beschert, gegen den Viktor Hugo, der Romantiker auf der französischen Bühne, ein Kulissenreißer ist. Nach der Romantik und vor dem Realismus hatten wir Grillparzer, der sich mit Recht rühmte, ein guter Theaterdichter, „etwas zwischen Goethe und Kotzebue" zu sein, und — allerdings mit einem andern Atem als jener Bürgersmann und Epigone zu nennen! — Friedrich Hebbel. Und zu einer Zeit schließlich, als die französischen Bühnenschriftsteller sich darin erschöpften, der reichen Plebs zur bessern Verdauung des Diners Zötchen und Boulevardstücke zu verfertigen, und Zola klagend wie Jeremias auf den Trümmern des französischen Theaters saß, fand bei uns das Volksstück in Oesterreich seinen Anzengruber und in Schlesien seinen Hauptmann. Ja, selbst an begabten Tagesschriftstellern für die Bühne und ihre Modebedürfnisse standen wir im neunzehnten Jahrhundert Frankreich mit seiner oft gepriesenen Theaterkultur nicht nach, denn ein Gutzkow als Totalität genommen wiegt wahrhaftig nicht weniger als Dumas Fils, und Sudermann ist schließlich nicht schlechter als Sardou.

In England, dessen Theater nach Frankreich am meisten für uns in Frage kommt, lagen die Verhältnisse noch weit schlimmer. Die dramatischen

Dichter der letzten hundert Jahre haben sich dort in bewußten Gegensatz zu dem Tagestheater gestellt, das für sie ein pöbelhaftes Geschäftshaus, ‚something like Whiteley‘, war. Lord Byron bekam Schaum vor den Mund, wenn er nur das Wort ‚Theaterdirektor‘ vernahm; Shelley, Robert Browning und andre dachten schon gar nicht mehr an die Bühne und ihre Gesetze, als sie ihre dramatischen Spiele schrieben, und es ist darum fast immer verlorene Liebesmühe gewesen, wenn man ihre Werke aufs Theater zerrte. Bis auf Wilde, der zunächst die Bühne auch nur als Mittel, um Geld zu machen, schätzen lernte, bestand in England in den letzten hundert Jahren kaum noch eine Verbindung zwischen Literatur und Theater.

An unsern dramatischen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts kann es also, wie dieser kurze Vergleich mit Frankreichs und Englands Dramatikern zwischen 1800 und 1900 lehrt — den ihr in euerm Gehirn verlängern und vertiefen mögt! — nicht liegen, wenn wir noch immer nicht in Deutschland das Theater haben, das unsre Dichter verdienen, und die häufige Klage unsrer Theaterdirektoren, daß sie keine Stücke hätten, ist die komischste von allen, wenn man bedenkt, was ihre Kollegen zu Gottscheds Zeiten hätten sagen und klagen müssen. So muß es mithin an etwas anderm liegen, wenn das Theater bei unserm Volke noch nicht die Teilnahme findet und die Bedeutung hat, die unsre Dichter ihm durch ihre Dramen gegeben haben, und wenn die Schaubühne noch nicht so populär wie Skatspielen, Zigarrenrauchen und Biertrinken bei uns geworden ist. ‚Denn jedes Volk hat das Theater, das es verdient!‘

Mit diesem dümmsten aller schön klingenden und nichtssagenden Gemeinplätze wird von den meisten unsrer Theaterleiter und Theaterpolitiker immer erfolgreich gegen das liebe stumpfsinnige deutsche Publikum zu Felde gezogen, mit diesem gewichtigen Geschütz werden alle Andersgläubigen niedergeknallt, wie damals die märkischen Rebellen von der ‚faulen Grete‘, und die hinter dieser Donnerbüchse Stehenden triumphieren dann laut über die von der Macht der Tatsachen erdrückten Wolkenkuckucksheimer. Wenn man uns doch endlich mit der Stumpfsinnigkeit des deutschen Publikums verschonen wollte! Ein Volk, das einen solchen Aufschwung in den letzten Jahrzehnten genommen hat, kann doch nicht aus lauter geschmacklosen Idioten und Pöbelmenschen bestehen? Die Dinge liegen bei uns einfach so, wie sie immer gelegen haben und immer liegen werden in zivilisierten Menschengemeinschaften: drei Viertel davon sind Pöbel, träge und genußsüchtig, und ein Viertel ist bildungsfähig und bildungsbedürftig. So war, ist und wird sein die geistige Zusammensetzung aller menschlichen Vereinigungen zu einer Nation oder einem Staat, und man kann höchstens graduelle Verschiedenheiten des einen Viertels feststellen — die faule und dumme Masse bleibt sich zu allen Orten und zu allen Zeiten gleich. Vollends der ewige oberflächliche Hinweis auf die attische Blütezeit des Theaters, der darauf hinausläuft, daß damals die Bühne als ein Stück Gottesdienst wirklich volkstümlich gewesen sei, wirkt lächerlich, wenn man sich erinnert, daß Perikles die reichern Bürger zu Ab-

gaben für das Theater zwang und die Plätze hoch oben für die ärmern Bürger unentgeltlich machte, weil diese eben sonst überhaupt nicht ins Theater hineingegangen wären. Wir brauchen keine Statistik für die große Weisheit, daß die Masse höchst ungern Geld für Belehrung und höhere geistige Unterhaltung ausgibt, und wenn man das Exempel drauf machen will, so erhebe man einmal an unsern Kirchentüren Eintrittsgeld, und man wird schaudernd erfahren, wie Geld dem Volke wertvoller ist als selbst Religion und ihrer Seelen Seligkeit.

Den Gemeinplatz, daß unser Volk das Theater habe, das es verdient, für drei Viertel unsrer Landsleute einmal zugegeben, so bleibt doch die Frage bestehen, warum das erste Viertel unsers Volkes bei unserm heutigen Theater so wenig auf seine Rechnung und seine Rechte kommt. Fast alle unsre Theaterbeurteiler leben und schreiben in Berlin und sehen vor lauter Häusern Deutschland nicht mehr. Nun sind aber alle Theater an der Spree Geschäftstheater und als solche von dem Amüsierpöbel der Großstadt abhängig. Aber man vergesse doch nicht, wieviel heute unsre großen Gemeinden, bestimmt durch die intelligente Minderheit, die die kompakte Majorität beherrscht, oder geleitet von dem stolzen Bewußtsein, ein Teil vom ‚Volk der Dichter und Denker' zu sein, für unsre Bühnen ausgeben! Es gibt große Städte in Deutschland, wo die Bürger an jedem Abend mehr als tausend Mark für ihr Theater auswerfen, also weit mehr, als Perikles und Sophokles zu Athen sich erträumt haben. Man gehe einmal in die Provinz, oder man bleibe auch in Berlin und sehe zu, wie zahlreich im Verhältnis die Klassikervorstellungen besucht werden, um das blecherne Gerede von dem Tiefstand des deutschen Publikums satt zu bekommen. Man schiebe nicht die Schuld auf die Seite, die als ein ungreifbarer Begriff nur dazu dient, in das Exempel hineingezogen zu werden, um die Rechnung und die Sachlage zu verwischen. Mit der unbekannten Größe ‚das deutsche Publikum' — das, nebenbei bemerkt, in jeder Stadt sich anders zusammensetzt — rechnen uns die deutschen Theatermachthaber immer wieder vor, daß eine Reformierung unsrer Bühnen gar keinen Zweck habe, denn — und schon schlägt man dir wieder den Gemeinplatz um die Ohren! — ‚jede Stadt habe das Theater, das sie verdiene'.

Geht ein objektiv denkender Mensch einmal ruhig an die Revision dieser Rechnung, so erkennt er bald, daß die unbekannte Größe doch etwas anders aussieht, als die Theaterdiktatoren sie in ihrem höchst eigenen Interesse ausgaben. Es möchte kein Mensch ein Jahr in Deutschland leben, wenn es wirklich so wäre, wie es im Hirn von Lustspielhausdirektoren sich spiegelt. Wenn das eine Viertel deutscher Menschheit, das von jenen beharrlich bei ihrer Rechnerei unterschlagen wird, heutzutage vielerorts dem Theater so völlig entfremdet ist, daß es die entweihte Szene angewidert dem Pöbel und seinen Sudelköchen ausliefert und klassische Stücke lieber noch aus dem unlebendigen Buche denn in verzerrten Bildern auf sich wirken läßt, so tragen daran weder unsre dramatischen Dichter, die seit hundert Jahren

den deutschen Thespiskarren aus dem Dreck zu ziehen suchen, noch der bessere Teil des Publikums die Schuld daran, sondern einzig und allein die Faktoren, aus denen sich unser Theater und sein täglicher Betrieb zusammensetzt.

Das Hauptschuldkonto fällt zunächst auf die Masse der Theaterleiter in Deutschland. Bekanntlich verlangt man bei uns von einem, der eine Landstraße flicken oder der Biergläser aichen soll, daß er mindestens ein Examen abgelegt hat, aber von dem, der jahrelang den Geschmack des Publikums leiten soll, der ‚unsre höchsten Güter‘, das Erbteil unsrer Dichter, zu verwalten hat, keinen andern Befähigungsnachweis, als daß er eine kleine Kaution stellen kann und etwas Kenntnis von der doppelten Buchführung und von der Bühne besitzt. So sehen wir denn unsre meisten Theater in den Händen von gewesenen Schauspielern mit gewesenen Stimmen, die nur ein liebendes Verhältnis zur Kasse und nur ein ängstliches, nein, nicht das geringste Verhältnis zur Kunst haben. Ich behaupte, daß zu der Leitung eines Theaters, wie sie heute bei uns üblich ist, nicht die mindeste Literaturkenntnis gehört. Guter Geschmack ist dazu gleichfalls überflüssig. Verhältnisse, wie sie in keiner Erwerbsbranche einen Tag lang möglich wären — denke dir nur einen Färbermeister, der nicht wüßte, was ultramarin ist oder was Indigo bedeutet! — erhalten sich bei unserm Theater schon seit Jahrzehnten. Man muß sich einmal mit diesen unrechtmäßigen Testamentsvollstreckern Goethes und Hebbels unterhalten, um einen Begriff von Welthumor zu bekommen. Willst du ihnen begreiflich machen, daß sie erstlich und endlich doch nicht nur zum Geldverdienen und Wohlleben da wären, so starren sie dich wie einen Philosophen an, dann lachen sie dich aus und schließlich werden sie ärgerlich und beweisen dir mit Zahlen, daß du ein Phantast bist. Und wenn dem so wäre — wir wissen, daß es nicht so ist! — beweist das, daß sie geschmacklos und kunstunverständig sein müssen? Erzeugt nicht ihre Barbarei Interesselosigkeit oder wiederum Geschmacklosigkeit ihres Publikums? Liegt nicht so hier die Causalität und nicht anders!

Man muß sich einmal klar machen, wie die künstlerische langjährige Diktatur eines Theaterleiters eine ganze Stadt auf lange Zeit hin verblöden und veröden kann, und wie wiederum ein einzelner anderseits hier mehr Segen über ein ganzes Gemeinwesen als Rothschild zu Frankfurt bringen kann, um die Bedeutung der Besetzung unsrer Theaterdirektionen zu erkennen. Nicht als ob nur weltferne Philologen oder schöngeistige Bildungsphilister an die Spitze unsrer Bühnen gefordert würden (bei beiden Typen hapert es gewöhnlich am gnten Geschmack, der zu dieser Kunst noch nötiger ist als Verstand). Aber daß altgewordene Schauspieler, denen in der Regel beides fehlt, nicht die geeignetsten Männer zur Leitung unsrer Schaubühnen sind: den Beweis hat uns die Vergangenheit und die Gegenwart unsres deutschen Theaters leider zur Geuüge erbracht. Kluge und feine Persönlichkeiten tun uns hier not, Männer mit Ausdauer und Energie und

Neuerungssucht, die die Last ihrer großen Verantwortung fühlen und nur mit dem linken Auge auf die Kasse sehen, während ihr rechtes zu Shakespeare und Schiller emporblickt, Männer mit mindestens fünfzig Pfund Idealismus statt Fetts am Leibe, die über Grabbe und Shaw sprechen können, und denen man anmerkt, daß sie lieber Kleist als Blumenthal dienen.

Man lasse sich nur nicht durch das Geschwätz mancher Theaterpächter irre machen, daß nicht sie, sondern ihre übergeordnete Stadtverwaltung Schuld an der — fast schon zum Sprüchwort bei uns gewordenen — ‚Stadttheatermisere' trage, die immerfort ‚Rücksichten' verlange. Es ist die gleiche Schuldverschiebung, welche sie mit so viel Glück schon beim Publikum vollführten, indem sie auf die Frage: Wer ist der Hammel? stets auf jene und natürlich niemals auf sich selbst hinweisen. Im Grunde verstehen unsre Stadtverwaltungen nun fast nichts vom Theater und hüten sich, gegen eine starke, nur durch die Rücksicht auf die Kunst geleitete Persönlichkeit während seiner Amtsführung einzuschreiten. Lästig werden sie nur, wenn ihr Pächter sie immerzu fragt und mit Bücklingen wieder gut zu machen sucht, was er mit Geschmacklosigkeit gesündigt hat, und wenn sie ihm anriechen, daß ihm an einem verlängerten Kontrakt mehr liegt als an sämtlichen Klassikern. Wer seine Sach' auf nichts gestellt hat als auf sein Können und seine gute Absicht, wer also mit Ibsens ‚Volksfeind' der stärkste Mann der Welt ist, dem wird kein Stadtrat in Deutschland, der überdies insgeheim einen tiefen Respekt vor Schiller ‚und' Goethe hat, dauernd und stark die Flügel stutzen können.

An Persönlichkeiten, festen und uneigennützigen und klugen, gebricht es an der Spitze unsrer Schaubühnen leider eben so sehr wie in der Mitte, in der Regie. Der Regisseur steht zwischen den Poeten und den Mimen, er hat den Schauspielern das große Werk großer Dichter zu übermitteln. Zu einem solchen Botengänger zwischen dem Thespiskarren und dem Parnaß gehört aber ein feinfühliger, grundgescheiter und gebildeter musischer Mensch, der mit Goethe zu Mittag speisen könnte, oder der, wenn er Molière zu inszenieren hat, ganz in dessen Zeit und Stil sich versenken kann, als hätte er, wie in jenem Märchen Andersens, die Galoschen des Glücks angezogen. So würde billig jeder Laie folgern, aber beim Theater, wo die Logik nicht zu Hause ist, ist man durchweg wieder andrer Ansicht. Unsre landläufigen Regisseure sind gealterte Schauspieler, meist Charakterspieler oder Komiker — dies verbürgt ihre Intelligenz vor den Heldendarstellern oder Liebhabern, die bekanntlich dumm sein dürfen (ist dies alles nicht zum Totlachen?) — welche zwar kein Verständnis, auch kein Interesse für den Dichter haben, aber dafür etwas besitzen, das ihnen wie ein Zauberwort die Herzen aller Direktoren öffnet: es heißt ‚Routine'. Dies Wort ist die schwarze Pest, das große Sterben für alle edlen Bestrebungen auf unseren Bühnen. Wenn ich eine Bitte an Gott frei hätte, ich würde ihn anflehen, dies häßliche Wort zu vernichten, denn es hat mehr Sünden angerichtet als Sodom und Gomorrha zusammen. Routine

ist das Oel, das unsre ganze Theatermaschine überhaupt ‚schmiert‘ und im Gange hält. Mit ihr vermag man einen Shakespeare in zwei bis drei Proben herauszubringen, mit ihr Schiller ohne Probe zu spielen, mit ihr kann man Anfängern den Herodes einstudieren und Anfängerinnen die Rhodope vormachen, mit ihr kann man fünf Szenen um eine Chaiselongue herumspielen, vor der ein Fell liegen muß, mit ihr kann man zwölf Schauspieler auf der Bühne zusammenbringen, ohne daß sie einander decken oder mit den Köpfen zusammenstoßen. Dies alles vermag man mit der vielgepriesenen Routine. Aber beileibe nicht mehr! Denn man muß sich eingestehen, daß unsre gewöhnlichen Klassikervorstellungen in der Provinz und bisweilen auch in Berlin mit unsern Dramatikern so wenig gemeinsam haben wie ein Phonograph mit Beethoven oder ein Zeitungsklischee mit Raffael.

Aber wehe dir, wenn du an diesem Unwesen rütteln willst und dich in Regiefragen einmischest! Der konservative Zug, der schon bei den meisten Schauspielern sehr stark ist — die Ursache der Verzweiflung Lessings, Immermanns, Laubes! — ist bei den meisten Regisseuren unheimlich ultrakonservativ. Wie Freimaurer, nein, schlimmer noch, wie Fehmrichter hüten sie die Geheimnisse ihrer Schwarzkunst und lassen keinen Laien in ihre Gilde hinein und mit in den heiligen Krieg ziehen, den sie wider die deutschen Dichter führen. O, Jüngling von Bildung und Geschmack, wer du auch seist, der du jetzt oder dereinst dein Leben der deutschen Theaterkunst weihst, du wirst mehr als Odysseus erdulden müssen! An Zyklopen, Sirenen und Menschenfressern mußt du vorüber. Mit dem Worte ‚Praxis‘ wird man dir so oft den Schädel blutig stoßen, bis du aufschreist: „Bleibt, was ihr seid, ihr Barbaren!“ und in die Literaturgeschichte zurückläufst. Wenn du aber aushältst, wirst du dich mehr um dein Volk und dein Vaterland verdient machen, als wenn du über Schillers zweite Periode Collegia liest oder mittelhochdeutsch deklinierst oder im Caféhause über alle andern Dichter außer dir selber losziehst!

Es ist hier sehr zu beklagen, daß unsre heutigen Dichter so wenig Interesse für das praktische Theater aufbringen, weit weniger noch als unsre Maler, die heute endlich wieder eine tätige Teilnahme für unsre Bühnenkunst bekunden. Die einzige Berührung, in welche die ‚schaffenden‘ Dichter mit unsrer Schaubühne geraten, ist die, daß sie zu den Proben ihrer eigenen Stücke erscheinen und sich bewundernd um sich selber drehen, wobei sie, durch Sachkenntnis völlig unbelastet, meist eine unglückliche oder komische Rolle spielen. Nach einer wirklichen Beschäftigung beim Theater, ja nur nach einer Betätigung ihres Einflusses gelüstet es wenige, und lieber lassen sie sich vom Neid auf andre ‚Erfolgreiche‘ wie vom Grünspan anfressen, als daß sie ihre poetische Kraft in andre positive Werte umsetzen. Und wieviel Segen hier ein einzelner wirken kann, der selber ein Poet, ein Vermittler zwischen dem Elysium und unserm Theater sein will, sehen wir an dem Beispiel der wenigen Bühnenreformatoren, die wir besaßen und besitzen.

Denn es ist nun einmal Tatsache, daß alles Neue und Bedeutende, was die deutsche Theatergeschichte der letzten hundertundfünfzig Jahre zu verzeichnen hat, mit wenigen Ausnahmen von Nichtfachleuten angeregt und ins Werk gesetzt worden ist. Nicht als ob jeder Student oder Doktor der Philologie Regie führen könnte, und als ob nicht eine gründliche Kenntnis des Theaters und der Schauspielkunst dazu gehörte, um diese plumpe Waffe allen Fachkundigen von vornherein aus der Hand zu schlagen! Aber wer überhaupt an die Möglichkeit einer Kultur unsers Theaters glaubt, der muß dafür eintreten und dafür wirken, daß die Regie an unsern Bühnen möglichst oft, wenn es sich um Kunstwerke handelt, klugen und gebildeten und feinnervigen Männern, kurzum Persönlichkeiten anvertraut werde, die wissen, was Hebbel ist, und wie man ihn spielen muß. Aus solchen Männern müßten sich unsre Regisseure rekrutieren, und das dumme Vorurteil sollte endlich preisgegeben werden, daß hierzu nur frühere Schauspieler notwendig wären, deren Organ oder Organe etwas eingebüßt haben, und die die Dichter nur nach der Zahl ihrer Pointen und der Wirkung ihrer Aktschlüsse abtaxieren können.

Die deutsche Bourgeoisie, die aus Gründen der Scheu und des bürgerlichen Mankos, das der Beschäftigung mit dem Theater wie einem unanständigen Gewerbe bei den biedern Spießbürgern noch anhaftet, selten aus Studenten Regisseure werden läßt, ist schließlich ebenso sparsam in der Lieferung von tüchtigen und gewaltigen Schauspielern. Daher auch vor allem der starke Andrang des Judentums zum Schauspielerberuf zu erklären ist, weil die Juden — hoffentlich noch recht lange! — nicht mit solchen dummen feudalen Vorurteilen belastet sind. Die deutsche Bürgerschaft aber, die immerzu das Gelehrtenproletariat vermehren hilft, macht nur äußerst wenige Kräfte für unser Theater frei. Was sich heute meist zu dieser edlen Kunst herandrängt, das sind Deserteure aus bürgerlichen Berufen, die es vor dem Selbstmord noch einmal mit dem Schauspielen versuchen wollen, oder junge Kerlchen oder Dämchen, die die Liebe zu allem Möglichen, nur nicht zu unsern Dramatikern auf die Bühne treibt, und die es mit ihrer Kunst so leicht wie mit ihren Liebeleien nehmen. So wird das Hauptgespräch bei den meisten Schauspielern die Gage, der Direktor und die Rolle sein, Themen, die sie unaufhörlich variieren können. Sie in eine Unterhaltung über den Charakter Hamlets oder die Maske Hagens zu bringen, ist bedeutend schwieriger, denn der Dichter ist überhaupt etwas Nebensächliches, zu Verachtendes, eine Rollenlieferungsmaschine für den Schauspieler. Und wehe ihm, wenn die Rolle Herrn Müller oder Fräulein Weber nicht behagt! Ihr könnt heute noch Majestätsbeleidigungen wider Shakespeare und Molière vernehmen, wenn einem Mimen eine ihrer ‚Rollen‘ zu klein oder zu schlecht erscheint. Denn wie die Erde sich tagtäglich um die Sonne dreht, so dreht sich der Schauspieler bei Tag und bei Nacht immer wieder um sich selber, und du darfst getrost die höchsten Wetten darauf eingehen, daß von zehn ihrer Sätze acht immer mit ‚Ich‘ anfangen.

Diese Klagen sind so alt und so häufig, daß man nicht lange bei ihnen zu verweilen braucht. Das ist ja der ewige Jammer unsrer besten Theaterleiter, daß sie keine Menschen, keinen Marmor zur Verfügung haben. Das ist auch der tiefste Schmerz jedes feinen und gebildeten, jedes höhern Menschen, der das Teuerste, was er besitzt, seinen Körper, seine Stimme, seine innern Geheimnisse, heiligen will, indem er sie einem Größeren als er ist, weiht, wenn er sich auf einmal in eine Bande subalterner Geschöpfe versetzt sieht, die angeschrien werden wollen, die sich allabendlich lieber vergifteten, als daß sie einauder hülfen, die ein Töpferhandwerk treiben und denen es nicht auf die Kunst, sondern höchstens auf die Kritik ankommt. Der Menschenekel, die gefährlichste Krankheit aller Besseren, die sich heute mit unsrer Schaubühne befassen, hat schon manchen Jüngling, der in das Theater wie in einen Tempel eintrat, sein Leben den Musen zu widmen, schaudernd aus dieser Krämerbude hinausgetrieben.

Wird es nicht möglich sein, den deutschen Schauspielerstand so zu heben, daß er unsern großen Dichtern und ihren Aufgaben ebenbürtig wäre? Wo sind heute die Hebbelspieler, die unsre Zeit verlangt? Zeigt mir drei Bühnen in Deutschland, wo man den ‚Tasso‘ Goethes würdig geben kann! Soll alles Gold, all das, worum unsre Größten geliebt und gelitten haben, ewig ungehoben bleiben? Wird uns nie eine Generation von Menschenbildnern heranwachsen, niemals der große Herbst, der Tag der Ernte kommen? Schon Lessing, der erste Märtyrer für den Glauben an ein deutsches Nationaltheater, wies einen Weg zu einer bessern Zukunft unsers Schauspielerstandes, indem er auf die Gründung von Theaterschulen drang. „Wäre der Endzweck des Schauspiels,“ sagt dieser herrliche Mann, „auch nur das Vergnügen des Volkes, so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltung nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, für welche es außer den Stunden der Geisteserholung keine besondre Achtung haben kann. Allein die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundsätzen dazu erzogene Mitglieder völlig vereitelt.“

Neuerdings, nach hundertundvierzig Jahren, hat man diesen Gedanken Lessings endlich wirklich zu machen versucht und hat Schauspielerschulen neben dem Betrieb des Theaters und in ständiger Berührung mit ihm gegründet, um das wilde Studium dieser ernsten Kunst, wie es bisher auf der ‚Schmiere‘ erlernt wurde, ein wenig zu ordnen. Denn auch dies ist bemerkenswert für den Widersinn, der heute allerorts — man verwundert sich schließlich gar nicht mehr! — bei unserm Theater zu finden ist, daß die Lehrlinge in der Schauspielkunst ihre erste, für ihr ganzes späteres Wirken doch bestimmende Lehrzeit bei den denkbar schlechtesten Lehrmeistern — Schmierendirektoren und rohesten, erbärmlichsten Schauspielerruinen — zubringen müssen. Verläufig leiden alle Versuche zu einer ‚Theaterakademie‘, die schon durch den engen Anschluß an ein bestimmtes Theater in bestimmten Städten niemals wie etwa unsre sogenannten ‚Kunstakademien‘ Schaden

stiften könnten, daran, daß ihr Besuch noch nicht obligatorisch gemacht worden ist.

Aber wir wollen hier nicht von der Zukunft träumen, sondern von der Gegenwart reden, da es unserm deutschen Theater an der Spitze, in der Mitte und in der Masse an starken Persönlichkeiten fehlt, da die Schaubühne mehr als jemals für Direktoren, Dichter und Schauspieler nur mehr ein Bankhaus und eine Goldgrube ist. Laßt uns zu den Göttern Griechenlands beten, daß dies anders und besser werden möchte! Laßt uns alle dafür arbeiten!

Ausblick / von Ernst Schur

I

Die verschwiegenste Ecke des Parks. Die Leute gehen vorbei.
Beachten den Weg nicht, der in den Winkel lockt.

Wie eine Landzunge streckt sie sich ins Freie.
Wie aus einem Guckloch sieht man hinaus.

Ein schmaler, sumpfiger Bach schleppt träge Gewässer.
Verwachsenes Gestrüpp. Dahinter weite Aecker.

Puppenartig aufgeputzte Gestelle schlenkern im Winde mit den Armen.
Leute bestellen den Acker. Schollen sind aufgeworfen.

Dicht am Bach eine alte Baracke. Ein Badehaus.
Verfallen. Morsch. Braun. Träge fließen die Gewässer.

II

Wiesenflächen, die weit sich dehnen. Nur selten Büsche.
Wie Dickichte. Schlupfwinkel. Ein Bach fließt vorbei.

Weit hinten die Ferne. Ein Bahndamm.
In großem Bogen gleitet er am Horizont entlang.

Langsam kriecht dort hinten, auf dem erhöhten Damm,
gleichmäßig ein Zug fort, einer Riesenschlange gleich.

Ohne Geräusch (so fern ist es). Nur dem Auge sichtbar.
Brücken unterbrechen den Damm. Der Zug schwebt darüber hin.

Droben der Himmel. Durch nichts unterbrochen.
Eine riesige, schräg sich senkende Fläche.

Ganz fern ist das Bild. Fast unwirklich.
Hier aber ist der Frieden. Auf den Wiesen grasen die Pferde.

Sie galoppieren und stehen; springen und spielen.
Das Licht leuchtet hell auf den blanken Körpern.

Aus dem Gedichtband ‚Weltstimme‘, der nächstens bei E. W. Bonsels & Co. in München erscheint.

Lebendige Stunden

Rückwärts, rückwärts, stolzer Cid! Der erfolggemiedene Brahm hat jüngst bis Februar 1903 und jetzt bis Januar 1902 zurückgegriffen. Warum folgt er nicht ehrlich und methodisch dem Schnitzlerischen Puppenspieler, der das, was er nicht kann, einfach nicht will; weswegen macht er aus der Not nicht eine Tugend, aus seiner Kassennot nicht eine künstlerische Tugend dieses Frühjahrs und des nächsten Winters? Es wäre gar nicht schwer. Ich finde kein Zugstück? Ich suche kein Zugstück. Bassermann und die Lehmann gehen von mir weg. Das ist ein Schlag. Nur bleibt unleugbar: Ich besaß sie doch einmal, und ich besitze sie noch immer. Dieser Doppeltatbestand sei mir willkommener Anlaß, mein eigener praktischer Historiker zu werden. Ich studiere möglichst viele von den Dramen ein, die dank diesem Bassermann oder dank Elsen Lehmann oder dank ihnen beiden Glück hatten oder hätten haben können oder nach menschlichem Ermessen heute haben werden. Einsame Menschen, Michael Kramer, den Roten Hahn, Tartüff und den Eingebildeten Kranken, die Unehrlichen und Benignens Erlebnis, Cyprienne und den Grünen Kakadu, Agnes Jordan, Kater Lampe, Traumulus (ohne den dritten Akt), die Macht der Finsternis, den Einsamen Weg, und was mir noch von dem modernen Ibsen fehlt: Gespenster und Baumeister Solneß. Jedes von diesen Stücken wird für ein halbes Dutzend Abende, und manches für zwei Dutzende und mehr, den Reiz der Neuheit haben, und alle miteinander werden mir nicht weniger ‚bringen' als ein einziger Schlager.

‚Lebendige Stunden' war ein guter Anfang. Anstatt des schwachen Aktes, der den Titel des ganzen Zyklus trägt und auseinandersetzt, gab es den ‚Puppenspieler', der das Thema umkehrt. Dieses Thema hat am knappsten Bourget formuliert: Tout est matière pour vous, für euch arme und doch wieder reiche Künstler, die ihr Lust und Leid, tiefste und wehestes, eurer Kunst dienstbar macht und machen müßt. Auch der Puppenspieler hat als ein solcher Künstler angefangen. Er ist am Morgen ausgezogen, wie Ulrik Brendel mit der Fähigkeit begabt, ‚wahrscheinlich' ‚nächstens' ein epochales Werk herauszugeben. Es entstand kein Werk; nur eine triftige Erklärung für die eigene Ohnmacht: „Weshalb sollte ich meine Ideale profanieren, wenn ich sie in Reinheit und für mich genießen konnte?" So gestaltet er nicht aus Geschicken Kunstgebilde, sondern er gestaltet die Geschicke selber. Menschen sind für ihn nichts als Objekte, Akkumulatoren von Stimmungen, Instrumente zur Beleuchtung, zur Erheiterung, zur Verstimmung und zur Rührung, Spielbälle: seine Puppen. Bis sich in einem Fall erweist, daß er geschoben wurde, wo er zu schieben überzeugt war. Das ficht diesen Don

Quixote nicht im geringsten an. Er pilgert seine Straße weiter: der wahre Bettler, der allein der wahre König ist. Schnitzler aber will, so scheint es, sagen, daß es unmöglich ist, menschliche Handlungen auch nur mit einem Schimmer von Zuverlässigkeit zu richten, da niemand die heimlichen Motive noch die Tragweite einer Tat erkennt. Diese Einsicht, diese schmerzliche Entsagung gibt dem kleinen Drama sein bitteres Aroma. Um uns stärker, um uns mit tragischen Gewalten anzurühren, hätte der Dichter uns nicht blos die Endsumme hinwerfen dürfen von Posten, die wir ihm zu glauben haben: er hätte vor unsern Augen die ganze Rechnung Schritt vor Schritt vornehmen müssen.

Es ist das Schicksal des Einakters, daß ihm ein Rest Abruptheit bleibt. Das zugegeben, ist Schnitzler Meister in der Abrundung und Zuspitzung der bizarren Vorwürfe, an denen er sein Thema abwandelt. Dem Puppenspieler war, notgedrungen, die Kunst nichts und das Leben alles. Für die Gestalten der übrigen drei Akte hat das Leben keinerlei Selbstzweck. Sie spielen mit den Inhalten des Lebens ganz so, wie dieses mit dem vor seiner Göttlichkeit niemals erbangenden Drahtzieher spielte. Maler, Mimen und Dichter sind Vampyre. Der große Maler vergißt den Ehebruch der eigenen Frau, wenn der ihm jene Pose schenkt, die ihm noch für sein Bild gefehlt hat. Die Kleinen von den Seinen unterscheiden sich nur durch den Wert der Leistungen, nicht durch die Art des Schaffens. Der Komiker von Olmütz, selber sterbenskrank, studiert die Zuckungen von Todeskandidaten für seine Rollen. Dem Modedichter ist an dem Spitalbesuch von weit geringerer Wichtigkeit der hoffnungslose Zustand seines Jugendfreundes als der bunte Eindruck des Milieus. Die Caféhausliteraten entwerfen und kopieren ihre glühendsten Liebesepisteln und verwenden sie, mitsamt den Antworten, wörtlich für ihre Bücher. So verfolgt Schnitzler sein Thema von der Pathetik über den naturalistisch aufgefaßten Alltag bis in die Karikatur. Je freier seine Ironie wird, desto belangvoller wird seine Künstlerschaft.

‚Die Frau mit dem Dolche' wirkt am oberflächlichsten. Aus drei Gründen. Schnitzlers Verssprache war damals nicht sehr individuell. An der mächtigen Idee der Seelenwanderung wird gar zu spielerisch herumgetastet. Die Frau mit dem Dolche, die nichts als Weibchen sein soll, gebietet über die gleiche spitze und spitzfindige Dialektik, die ausgeprägten Geistesmenschen angemessen ist: hier spricht Schnitzler selbst und kein objektiviertes Dramenfemininum. Es kommt hinzu, daß das Lessingtheater in solchen schweren Fällen niemals Hilfe leistet. Es läßt die Verse so unmusikalisch, wie sie sind. Es bleibt der mittelalterlichen Maskerade alle Farben schuldig. Es hat für solche italienische Paola nur Frau Triesch, die noch dreimal gescheiter tut als

Dichter und Figur zusammen: man sieht sie förmlich Daumen und Zeigefinger der Rechten aneinanderlegen. Für die ‚Letzten Masken‘ braucht das Theater weniger zu tun, weil Schnitzler mehr getan hat. Dieses Dramolet ist ein Momentbild von intimster Wahrheit und undurchdringlicher Geschlossenheit, mit jener Fülle von Imponderabilien, die zugleich den vollen Schein des Lebens und die zwingende Realität der Kunst erzeugen. Man hat dem Dichter vorgeworfen, er habe die Gestalt des Rademacher dadurch herabgedrückt, daß er ihn seine heiligsten Erlebnisse, anstatt in einem Monolog, dem lächerlichen Florian Jackwerth aus Olmütz gleichsam zur Probe beichten lasse. Ich sehe darin eine große künstlerische Weisheit. Mit demselben Mitleid, mit dem dieser Rademacher auf den halb weimernden, halb renommierenden und ganz und gar nicht glücklichen Modeschriftsteller Weihgast blickt, mit eben diesem Mitleid blickt Schnitzler auf den Journalisten Rademacher selber. Das soll durchaus kein Held sein. Das ist ein armer, durch und durch zermürbter Mensch, mit dem Schuß Hjalmartum, das auch den bessern Teilnehmern der Erdenrundfahrt obligat ist, rachsüchtig und geschwätzig, und jenem Schmierenbruder schließlich nicht so fern. Ueberhebt euch nicht, betrogene Betrüger, die ihr ja doch alle seid! klingt es aus diesem Spiel. Es ist dabei bewundernswert, wie Schnitzler die Komödiantenhaftigkeit seiner drei Männer abgetönt hat und sie ironisch spiegelt. Aber seinem Lächeln ist ein Gran Wehmut beigemengt. ‚Literatur‘ steht darum höher, weil ihr Dichter um ein paar Stufen höher steht. Er lacht nur noch; ohne Melancholie und ohne eine Spur von Zorn. Hier ist es ganz verfehlt, von giftiger Bosheit und von der ‚Geißelung‘ literarischer Zustände zu sprechen. Das lohnte gerade! Nein, Schnitzler streichelt seine vatersnamenlosen Typen eher, zum Dank dafür, daß sie so komische Gewächse sind. Sie machen nicht die Witze ihres Autors, sondern haben ihre eigene, angeborene Narrheit. Sie sprechen, wie der Schnabel ihnen gewachsen ist, und bringen von ungefähr den deliziösesten, geschliffensten, kunstvollsten Dialog zuwege. Sie sind so sprühlebendig, daß eins von ihnen schauspielerisch total mißraten konnte, ohne daß dadurch dem lustigen Erfolg dieses wahrhaften Lustspiels Eintrag geschehen wäre.

Der Mittelpunkt dieses erquickend nachdenklichen Abends ist Bassermann. Es ist nicht möglich, Unbedeutendheit bedeutender, Uninteressantheit interessanter darzustellen. Tausend Lichter und Schatten umspielen jede von den drei Gestalten, so, daß nicht blos ihre Gegenwart, sondern auch ihre Jugend, ihr Milieu und ihre Zukunft augenfällig wird. Wie das geschieht, ist rätselhaft. Ton, Haltung, Maske, Gang, Mimik, Gestikulation: das alles ist immer neu und immer doch organisch, wie improvisiert und von dem intensivsten musikalischen und malerischen Reiz.

Erde / von Alfred Polgar

Das Elementare in Seelen scheint Karl Schönherr mehr zu fesseln als das Komplizierte. Das Mysterium, das Unentrinnbare, das Regellose und doch Gesetzmäßige im Geflecht, in der Verspinnung menschlicher Leidenschaften scheint ihn weniger zu interessieren, als die Konsistenz der Einzelfaser. Die seltsamen Beziehungen und Verwicklungen menschlicher Triebe sind ihm eigentlich Nebensache. Wichtiger ist ihm ‚der Trieb' an sich. Sein Wachsen, Großwerden, Großsein, sein Blühen und Verdorren, seine Fähigkeit, elend oder glücklich oder tierisch oder heroisch zu machen. Schönherr ist als Dramatiker sozusagen: Biolog. Darum wohl auch wendet er sich immer wieder zur bäurischen Sphäre. Dort, in Regionen, wo „die Welt mit Brett'ln vernag'lt" ist, wo nichts ins Weite verfließen kann, alles sich im Engen verstaut, wo die Wünsche auf den Nahkampf eingerichtet sind, hart, starr, massiv wie Aexte, wo das Glück nicht erjagt, sondern gezimmert wird, wo die einfachen Begierden, mangels einer Ablenkung oder Zerspaltung durch Aeußeres und Anderes, hypertrophieren — dort findet der Dichter Schönherr sein biologisches Material, die kräftigst herausgearbeiteten, wie zur Untersuchung präparierten Einzeltriebe. Im Großstädter, der so vielerlei Wünsche und Sehnsucht in seiner schwächlichen Brust beherbergt, zeigen sich jene Triebe nur in einem Bruchteil ihrer ‚natürlichen Größe'. In der bäurischen Seele sieht man sie, wie im Lehrbuch: ‚vielfach vergrößert'.

Und noch eines führt Schönherr immer wieder zu den Bauern: seine Naturfreundschaft. Ich meine damit nicht, daß Schönherrs Dichtung aufs Land geht, weil die Landleute nicht zwischen Ziegeln und Zeitungspapier, sondern zwischen Berg und Wald leben, weil also Gelegenheit zu einigem lyrischen Fanatismus für Gras und Wasser und Fels geboten ist. Es lockt ihn das Stück ‚Natur' in den Bauern, nicht um sie, es lockt ihn das Wilde, Rohe, Feste, Elementare, Tückische, der Ewigkeitszug in ihrer Art. Hier sind klare Kräfte und ein klares Ethos. Hier ist ein sauberes Spiel natürlichen Waltens gegen natürliche Hemmungen. Hier hängen die verwischenden, verschleiernden Dünste des Intellekts nur als leichter Nebel über der seelischen Landschaft. Die Instinkte kämpfen schildlos, nicht gedeckt hinter einer undurchdringlich-dichtverfilzten Dialektik. Das mag den modernen Menschen langweilen, den Psychologen kalt lassen — den Dramatiker wird es reizen. Und noch eins wird ihn fesseln: daß diese bäurischen Menschen gleichsam noch nicht völlig von ihrem unbeseelten Hintergrund abgelöst sind. So ist ein selbstverständlicher organischer Zusammenhang zwischen ihnen, eine plastische Einheit, wie sie der Dramatiker sonst erst künstlich und kunstvoll schaffen wird. Die halbe Arbeit ist getan!

So lange Schönherr diesen Zusammenhang, diese Nähe gelten, so lange er Elementares elementar sich äußern läßt, organischen Zwang am

Werke zeigt, das dumpfe Rauschen der Leidens- und Freudenquellen vernehmlich macht, die ein ungehemmter, mächtiger, eine Seele ganz beherrschender Trieb aufschließt, so lange bleibt er dramatisch, dichterisch. Die Sache sinkt, wird ‚Bauernstück', wenn die Schönherrschen Helden Distanz zu ihrem Sein und ihrem Wünschen gewinnen, wenn sie Bewußt-Bauern werden, von der Natur zwar im Dialekt ihrer Zunge, aber nicht im Dialekt ihres Herzens, sondern in einem affektierten seelischen Hochdeutsch sprechen, wenn sie Symbole in ihrer grünen Umwelt erkennen und aus der lyrischen Empfindungsperspektive die Dinge betrachten. Es ist was andres, ob wir spüren: Bauern, von einem Dichterauge gesehen, oder ob wir spüren: Bauern, die mit Dichteraugen sehen. Das scheint mir die Schwäche der Schönherrschen Bauerndramen zu sein: die falsche Distanz, die oft die simplen Leute der Komödie zum Thema ihrer Innerlichkeiten gewinnen. Dann wird die Sprache auch unecht. Wird so sauber, so gewählt-bäurisch, so edel heudustend, daß es nicht mehr scheint, als hätte hier einer ein Drama aus der Bauernsphäre, sondern Bauern aus der Dramensphäre geholt. Das geht so weit, daß die Schönherrschen Ackersmänner manchmal ganz aus der Prosa geraten und in ein unwillkürliches Metrum gleiten. Einmal sagt der dumpfe Hannes: ‚Laß wachs'n, laß sprießen, laß leb'n und brüten! — Was nützt mir der Acker, so lang er nit tragt?' Klingt es in diesem regelrecht jampisch-anapästischen Zweizeiler nicht wie reinster Balladenton?

Das neue Schauspiel Schönherrs heißt ‚Erde', ist auch der Erde gleichsam ‚gewidmet'. Schweren Schrittes gehen die Schönherrschen Bauern über ihren Boden, fast als als ob sie noch nicht lange vom pflanzlichen Zustand des Festwurzelns befreit wären. Sie lieben diese Erde zweifach: dumpf, unbewußt, als Basis ihres Seins, als Gegenstand ihrer unaufhörlichen Arbeit, Sorge und Freude — und sehr hell, sehr bewußt als erstrebenswertestes wirtschaftliches Gut. Ein potenziertes Heimatsgefühl ist es, das diese Menschen nach einem Stückchen Grundbesitz so gierig sich sehnen läßt. Ein Stückchen Erde als Eigentum, das heißt doppelt ‚daheim', heißt Herr, frei, glücklich sein. Auf dem ‚Grutzenhof' träumen die beiden alternden Mägde inbrünstig davon, auch der Sohn des Hauses erwacht aus seiner dumpfen Gottergebenheit ins ewige Knechtschicksal, als ihm plötzlich, durch Wort und Beispiel, das Glück eines eigenen Herdes nah vor Augen gebracht wird. Aber der alte Grutzenbauer denkt nicht ans Sterben. Das ist ein Prachtmensch, trotzig, hart, von eisenfestem Willen, unbeugsam, mit einer ausgeprägten Herrenmoral. Nicht nur aus Zähigkeit, aus Herrschsucht und Kraftbewußtsein, sondern aus einer Art Erkenntnis des eigenen Wertes, aus objektiver Einschätzung des eigenen Ich lehnt ers ab, Jüngeren Platz zu machen. Und vom Krankenlager, das alle (als sein vermeintliches Totenbett) gierig-hoffnungsvoll umstehen, tritt er noch einmal in die Gesundheit, ins Leben, gerade zu der Zeit, da die Früh-

lingsstürme an den Fenstern rütteln und in der toten, kalten Wintererde die Keime sich rühren. In derselben Stunde, da der zweiundsiebzigjährige Greis über den Tod Herr wird und sich ein längeres Dasein erzwungen hat, begraben sie den jüngsten Knecht des Hauses. Derselbe Frühlingssturm, der den Alten nochmals ins Leben weht, lockert die Lawine, die das arme, verträumte ‚Knechtl' hinschmettert. Dieser ‚Jungknecht' ist ein merkwürdiger, halb närrischer Romantiker. Er lebt stets in holden Blüten- und Frühlingsphantasien. Er schaut fortwährend in den Himmel hinein, das klare Gegenstück zum alten Grutz, der die Erde immer fest im Auge hält. Die revanchiert sich auch beiden gegenüber, legt noch dem Greis ein Stückchen neues Leben zu und schickt dem siebzehnjährigen Schwärmer und Himmelsgucker eine Lawine auf den Hals.

Wie in dem breiten Schatten des alten Bauern die andern welken und verdorren, wie sie ihr Recht oder ihren Wunsch auf ein Stück Erde geltend zu machen suchen, wie sie an der eigenen Schwäche oder an der, dem Tod selbst trotzenden, Kraft des Alten scheitern, wie sie verzweifeln, sich fügen oder ihrer Sehnsucht kümmerliche Erfüllung finden — das bildet die eigentlichen ‚Vorgänge' im Drama. Bizarre Figuren, das ‚Totenweibele', und das ‚Knechtl', und der Sargtischler putzen die Komödie auf, machen sie bunter, ohne ihre Welt zu erweitern. Herr, wie der fiktiven Situation des Spieles, so auch der dramatischen und dichterischen, bleibt der alte Grutzenbauer. Ein Lieblingssohn der Mutter Erde, mit ihren besten Kräften der Gesundheit, der Erneuerung begabt. Und wie er sie und das ihr Nächstverwandte, Tier und Pflanze, wieder liebt! Viel mehr als den Sohn, als die treu dienenden Knechte und Mägde. Es ist eine höhere Identität zwischen der ‚Erde' und diesem Mann, die ihm selbst ganz bewußt zu sein scheint. „Wer mir auf mein Feld über die Jungsaat hinläuft . . . da ist mirs grad, als trampelt mir eins auf mein Leib umanand! Und wer mit der Hack'n in meine frischen Waldbäum' einhaut — der trifft mi! Verstehst?" Der alte Grutzenbauer ist die personifizierte Urkraft des Bodens. Seine Erhöhung ins Heldisch-Großartige ist dem Dichter so gut gelungen, daß die andern Figuren daran Schaden nehmen mußten. Unsre Freude an dem großen Alten ist zu stark, als daß uns das Leid der Kleinen rings um ihn, ihre Sehnsucht und Enttäuschung viel Interesse abnötigen könnten.

‚Erde' ist ein meisterlich komponiertes Drama, vortrefflich in seiner Geschlossenheit und Knappheit. Nirgends ein Zuviel, ein Zuwenig. Es hat die bündige Architektur eines Gedichtes. In seinem Technisch-Formalen wirkt etwas wie der Reiz und die Kraft des Verses. Das Unerbittliche des Hauptcharakters, der rhythmisch akzentuierte Fortgang der dramatischen Idee, die Stetigkeit, in der die Nebenfiguren des Stückes den kurzen, einfachen Takt ihres Wesens durchklingen lassen — das alles ergibt den Eindruck, als läge das Drama in Fesseln des Metrums. Hierzu kommt der strenge Parallelismus der Vorgänge und die — ebenfalls fast rhythmische —

Wiederholung gewisser Situationen. Die Menschen der Komödie sind, bei stärkster Identität ihres Seins, wie gepaart zu scharfen Kontrasten. So ist Gleichklang und Andersklang in ihnen: sie reimen aufeinander. Einzelne sprechen ihr Wesen geradezu in Refrains aus, die von der jeweiligen Situation charakteristische Färbung erhalten. Der Wechsel der Jahreszeiten schneidet die natürlichsten organischen Cäsuren ins Drama, und am Schlusse jedes Aktes sammelt sich die Stimmung zu einem starken, repräsentativen Bilde. Manche Szenen — wie zum Beispiel jene, in der dem alten Bauern der Sarg angemessen wird — würden ins Groteske oder gar ins Widerliche hinüberspielen, wenn sie nicht, mit dichterischer Kraft, in einen leisen Dunst der Unwirklichkeit getaucht wären, in ein entrückendes Zwielicht, das die allzu scharfkantigen Konturen der Menschen und Dinge in fast märchenhafte Irrealität verfließen läßt.

Ich schätze an diesem Bauerndrama besonders hoch: den Mangel an Gewalttat. Nicht das kleinste Mördchen. Keine Kindesabtreibung, keine Sprünge in Mühlbäche. Ein böser Pferdehufschlag und eine Lawine (in Konsequenz dann: ein Verwundeter und ein Toter), das ist nicht viel für drei agrarische Akte im Dialekt. Ein kräftiger Humor waltet in der Komödie, eine respektlose Witzigkeit, die immer gerade dann erst dazwischen greift, wenn die tragischen und sentimentalen Elemente des Stücks allzu dicht aneinanderschließen wollen. ‚Erdgeruch', ‚Bodenständigkeit' und ähnliche zuwidere Tugenden, mit denen Dramen aus der Welt des Düngers, der Kröpfe und der robusten Knödel zu protzen pflegen, machen sich in ‚Erde' nur höchst diskret bemerkbar.

In der Aufführung des Burgtheaters spielte Herr Kainz den greisen Bauer. Von Breite keine Spur, Schärfe alles. Er rettete sich mit seiner großen schauspielerischen Klugheit in eine Auffassung, die aus Mängeln einen Vorzug gestaltete. Er spielte einen konzentrierten, nicht einen entfalteten Willensmenschen. Er herrschte mit kurzen Blicken, kleinen Gesten, halblauten Worten. Der naheliegenden Versuchung, eine großmächtige Tyrannis mit Devrient-Augen, Donnerworten und Feldherrn-Gebärden zu etablieren, ging er aus dem Wege. Er spielt ‚den Willen' an und für sich. Der wirkt, indem er ist. Das war vortrefflich; aber wo blieb der Bauer? Der saß allein im Kostüm und im Dialekt (den überdies der Glanz der Kainzschen Sprache sehr oft durchriß). Von Kostüm und Dialekt abgesehen, hätte der alte Grutz des Herrn Kainz ebensogut ein König, ein Großindustrieller, ein greiser Herrenmensch irgendwo, irgendwann sein können. Aber die Komödie heißt doch nicht ‚Der Herr', sondern ‚Erde'. Die Identität zwischen dieser und dem Alten müßte man doch ein wenig unmittelbar spüren, nicht nur von ihr hören.

Ersten Ranges: Frau Bleibtreu als Magd. Sie war die einzige, die das Spezifische des Stückes ganz herausbrachte: sie war Bäuerin. Ihre Energie war bäurische Energie, ihre Schlauheit und Gier und ihr Witz

hatten etwas merwürdig Derbes, Breites, Muskulöses. Roh, hart, grifffest wie Bauernhände schien ihre ganze Bauernart. Herrn Treßler (der Sohn des alten Grutz) verstand man nicht. Er verbrummte und verbellte die Worte. Was für einen sonderbaren Gang hatte er sich zurechtgelegt! Wenn er so, in seinen roten Umhängebart schlecht gelaunt hineinbrummend, mit den Beinen eigentümlich-unsicher über den Boden stocherte, mußte man an einen angeheiterten Hausmeister denken. Frau Senders mühte sich sehr um das ‚Totenweibele'. Man spürte: etwas bizarr Buntes, wacklig Bewegliches. Etwas Charakteristisches spürte man nicht. Den Roßknecht spielte der joviale, drollige Herr Baumgartner. So kam die Figur ungemein humoristisch-gemütlich heraus. Sollte sie aber nicht eigentlich der rohe Repräsendant des ganz dumpf Animalischen sein? Des zarten, phantastischen ‚Knechtl' Feind und Gegensatz?

Die Ehrenrettung der Operette / von Sperando

Die Operette ist hoffähig geworden. Nicht etwa, weil der Kronprinz des Deutschen Reiches der ‚Lustigen Witwe', wie sich dokumentarisch belegen läßt, ein halbes Dutzend Besuche abgestattet hat. Nein, alles deutet darauf hin, daß die große Oper, soweit sie nicht Richard Wagner zum Schöpfer hat, vor der Operette, vor der komischen Oper zu Kreuze kriecht. Das Lachen ist in der Musik, scheint es, wieder in seine Rechte getreten. So mußte es kommen. Hatte schon Wagners Pathos die Parodie herausgefordert, so erhebt jetzt das Komische in der Musik, frei von jedem Zwang, seine Schwingen und betätigt sich in vielfältiger Art. Richard Wagner hatte Offenbachs Orchester eine Riesenguitarre genannt. Offenbach revanchierte sich glänzend dafür. Er feierte eine Auferstehung, wie sie ehrenvoller sich kaum denken läßt. Die Wagnerianer, mit ernster Weltanschauung vollgepfropft, bekreuzigten sich vor seiner Frivolität. Heute finden sie den Weg zu ihm; sie schließen einen Kompromiß und geben zu, daß die beiden Herren, unsterblich wie sie, jeder in seiner Art, sind, sich nicht mehr in den Haaren zu liegen brauchen.

Und wollen wir ehrlich sein, so müssen wir gestehen: das Komische in der Musik rettete der Tonkunst die Naivität. Es ist merkwürdig, wie lange eine gute opera buffa sich hält, wie sie allem Ansturm harmonischer Wandlungen trotzt. Wagner hat uns zweifellos den Geschmack an einigen ernsten Italienern verdorben. Konnte er uns den Geschmack an dem komischen, witzigen Rossini verderben? Nein. ‚Der Barbier von Sevilla' erfreut, entzückt uns noch heute. Und wenn wir das Wort ‚Mozartheuchelei' als böse Heuchelei empfinden, so hat ganz gewiß das komische Element, das mit der Naivität im Bunde lebt, sein großes Verdienst daran.

Zurück zu Offenbach, dem Hoffähigen. Doch nein: Offenbach ist nicht

hoffähig. Hoftheater spielen ihn nicht. Warum nicht? Nun, dieser Offenbach, den man immer der Frivolität bezichtigt, hat sich gestattet, alles, was von Kadavergehorsam im guten Untertan lebt, auf das gröblichste zu beleidigen, zu ironisieren. Ginge es nach ihm, er hätte Throne gestürzt, Revolutionen hervorgerufen. Er hat sich aber mit einer Revolution des Geschmacks begnügt. Und diese Revolution ist so heftig, daß das Hoftheater, das ihm die Pforten verschließt, sich selbst am meisten schadet.

Was haben die Musiker gegen Offenbach einzuwenden? Wenig oder nichts. Sie können ihm vorwerfen, daß er, der Not gehorchend, zuweilen oberflächlich war. Man kann nicht ein Werk, an dem man schreibt, zu gleicher Zeit aufführen lassen. Aber Offenbach hat nicht nur unbewußt, nein, auch bewußt für die Unsterblichkeit gearbeitet. Er hat ‚Hoffmanns Erzählungen' geschrieben, die auch die strengste Kritik zum Schweigen bringen. Alle müssen ihm zugestehen, daß er nicht nur sein Handwerk, auch ihr, aller guten Musiker Handwerk vortrefflich versteht.

Hoffähig ist er nicht geworden. Aber man führt ihn mit Freude und Erfolg auf. Und dies, obwohl seine Texte nicht mehr ‚aktuell' sind. Man sieht wieder, wie der Ton des Genies über das Wort den Sieg davon tragen kann. Man sieht es, obwohl der Verstand der Verständigen, der Modernen, sich dagegen sträubt. Da Offenbachs Ton unsterblich zu sein scheint, wird nichts anders übrig bleiben, als aktuelle Texte zu den reizenden kleinen Einaktern zu schaffen, die soviel prickelnde Musik enthalten. Vielleicht erleben wir noch ein Offenbach-Theater.

Die Direktion Palfi des Neuen Operettentheaters, das sich nun am Schiffbauerdamm erhebt, begann, als es im Berliner Theater das Asyl für Obdachlose aufsuchte, seine Tätigkeit gleich mit Offenbachs ‚Blaubart'. Und große Ehren waren ihm zuteil geworden. Man schätzte Meister Jacques als richtigen Meister ein, man schenkte ihm Sänger, die ihn nicht en canaille behandelten, man staffierte ihn auf das prächtigste aus. Und Offenbach, der Nichtaktuelle und doch ewig Aktuelle, erntete rauschenden Erfolg.

Abgelöst wurde er von Richard Heubergers ‚Opernball'. Heuberger ist gegenüber Offenbach harmlos, und hätte er sich in der Wahl des Stoffes nicht so wenig harmlos gezeigt, wer weiß? Jedenfalls trennt den ‚Opernball' ein weiter Abstand von unsern ‚Reißern': der ‚Lustigen Witwe', dem ‚Walzertraum'. Das Schlagersystem, das der Operette ihr dramatisches Leben auszieht, das nur den Kitzel der Massen bezweckt, feiert hier noch keine Orgien. Aber sind auch die modernen Operetten, ob von Lehár oder von Oscar Straus, nur mit der äußersten Reserve anzuerkennen, weil sie die Nummer, und manchmal eine sehr fragwürdige, zum alleinseligmachenden Prinzip erheben, so ist die Aufführung an sich zu loben. Man sieht: überall bemüht man sich, der Operette Hoffähigkeit zu sichern. Mit einem Glanz, der häufig einer bessern Sache wert wäre, wird sie in Szene gesetzt, aus Oesterreich, ihrem Geburtslande, holt man sich die Sänger. Der Dialekt, die wiener Gemütlichkeit werden ins Feld geführt, damit die Herzen der

kühlen Norddeutschen, die ja gar nicht so kühl, die so unendlich leicht zu haben sind, schmelzen und die Portemonnaies sich öffnen. Nebenbei: daß jede Operette (wie jede Oper) einem Mangel an Idealismus, einem starken Sinn für das Reale in verschiedener Gestalt ihr Dasein verdankt, wollen wir nicht vergessen, wollen es zur Entschuldigung immer anführen. Wir haben jedenfalls festgestellt, daß die Operette im höchsten Maße lebendig ist. Gelingt es ihr, viele Leute den Variétés abspenstig zu machen, so schafft sie nützliche Arbeit.

Wenn ein Mann wie Direktor Gregor, dem die Operninszenierung manch wertvolle Anregung verdankt, in den Chor einstimmt, so spricht das wohl wieder für den starken Anreiz der Operette auch für die ernsten Leute. Er griff zur hoffähigsten aller Operetten, zur ‚Fledermaus'. Unzählige Male ist sie hier über die Bretter gegangen, und der zweite Akt hat manchem Solisten Gastfreundschaft gewährt. Ueberhaupt gab es da immer eine ganze Reihe von Solisten. Außer den vorgeschriebenen Scherzen wurden auch improvisierte angebracht, so daß die ‚Fledermaus' in Gefahr war, eine Posse mit Musikbegleitung zu werden. Gregor wollte mit diesem Unsinn aufräumen. Er wollte einen neuen Stil in die ‚Fledermaus' bringen: einen französischen oder vielmehr einen eigenen Stil.

Dabei ließ er drei Faktoren zusammenwirken: Sich als Textverbesserer, der den Augiasstall von allem possenhaften Beiwerk reinigen wollte; eine Neuinszenierung, Neukostümierung; und, nicht zuletzt, eine Autorität als Kapellmeister. Die drei Faktoren wirkten fleißig zusammen, aber sie wirkten so lange, bis die ‚Fledermaus' nur noch ein Schemen war. Herr Gregor, der sich auf die Urabstammung der ‚Fledermaus' von dem französischen Lustspiel ‚Le Réveillon' berief, behandelte aus eigenem Adele allzu vertraut, nahm der Sache dadurch eine von ihren Ueberraschungen, und was durch Beseitigung des Possenhaften gebessert war, wurde durch solche Motivierung verdorben. So gut sich die Neuinszenierung bewährte, so schlecht schnitt die Neukostümierung ab, die jede Regung von Natürlichkeit im Keime erstickte. Und endlich der Kapellmeister: Herr Otto Lohse aus Köln, der doch etwas wiener Geist in das Orchester hineintrug, bildete einen dauernden Kontrast zur Bühne. Ueberhaupt hatte Gregor eines vergessen: man kann nicht ungestraft Opernsänger plötzlich zu Operettensängern machen wollen. In der ernsten Oper hat die Pose noch ihre Geltung, in der Operette vor allem die Natürlichkeit. Die Operette fordert in gewissem Sinne bessere Schauspieler als die Oper, obwohl zuzugestehen ist, daß Gregor auch hier den dramatischen Kern oft allzustark betont. Aber trotz alledem: wie himmelhoch steht die Quelle aller Operettenstücke über ihren Nachahmungen! Und dann noch eins: An Offenbach, dem Spitzigen, Pointenreichen, gleiten die Nachahmer ab; an Strauß, dem liebenswürdigen, leichter zu fassenden, ranken sie sich empor.

So werden wir doch zu Meister Jacques zurückkehren müssen. Wir setzen unsere Hoffnung auf das Neue Operettentheater am Schiffbauerdamm.

Die Liebe / von Peter Altenberg

Weißt Du, was lieben ist?!?

Wenn man vor innerer Zärtlichkeit vergeht — — —;

wenn man ein Späher, Lauscher wird nach dem, was sie sich flüchtig, launisch nur, ersehnt im Uebermute — — —;

wenn man sie krank wünscht, um die Sorgfalt der Minute zu verhundertfachen — — —;

wenn man den Atem eintrinkt, der bei ihrem Sprechen unwillkürlich Dich berührt — — —;

wenn man bereit ist, stets zu weinen, wie ein gekränktes Kindchen, wegen nichts — — —;

ein Herz-Gefäß, das überquillt von süßen Leiden; die Zärtlichkeit tropft aus — — —;

wenn der Geruch von ihrem Wäschekasten Dich belebt, wie andre noch nicht Semmering-Wälder — — —;

und wenn Du ihr gebrauchtes feuchtes Handtuch inbrünstig an die Lippen drückst — — —;

wenn Du die Haarnadel aus ihrem Haar sorgfältigst aufbewahrst, und deren Duft verspürst, der nicht mehr ist — — —;

wenn Dich ihr Blick erschüttert wie Musik — — —;

wenn Du Dich als Selbstlosen, los vom Selbst, erst leben fühlst — — —

Dann liebst Du!

Früher nicht!

Sei sparsam mit dem Wort „Ich liebe Dich", und achte es, wie nichts auf Erden!

Kasperletheater

Sarah und die deutschen Klassiker / von Trinculo

Sarahs Empfangszimmer. Sarah liegt auf ihrem Ruhebett und raucht eine Zigarette, deren Rauch sie in echt gallischer Höflichkeit dem vor ihr stehenden Sprecher der deutschen Deputation ins Gesicht bläst. Sprecher und Deputierte sind ältere deutsche Germanisten und kommen, um sich bei der Altmeisterin französischer Bühnenkunst dafür zu bedanken, daß diese die Einbürgerung der deutschen Klassiker in Frankreich so geschickt in die Hand genommen hat.

Der Deputierte (seine Rede beendend): Und so nehmen Sie denn, Madame, den Dank Alldeutschlands entgegen, den diese Prachtausgabe von Goethes Werken noch greifbarer zum Ausdruck bringen möge. Wenn die Kunst wirklich die glättende Hand ist, die die Gegensätze der Völker zum Schweigen bringt, so müssen wir es Ihnen danken, daß Sie zwar in reifern

Jahren (ein jüngerer Germanist hustet, der Sprecher hört es nicht und redet weiter), aber noch immer nicht zu spät auf dieses unfehlbare Mittel verfallen sind, Deutschland und Frankreich zu einen. Nochmals also Dank, tausend Dank!!

Sarah (nimmt den Goethe und läßt ihn liebenswürdig auf den Teppich fallen). Enchanté. Mais . . Sie wissen, daß die deutschen Klassiker für Frankreich vollständig umgearbeitet und, vor allem, gekürzt werden müssen, weil man hier diese Stücke sonst auspfeifen würde? (Sie raucht behaglich weiter)

Der Deputierte: Aber aus welchem Grunde denn, Madame? Wollen Sie mir nicht erklären . . . . ?

Sarah (wirft ihm die Zigarette an den Kopf, aufspringend): Morbleu! Habt Ihr mir erklärt, warum Ihr uns Elsaß-Lothringen genommen habt? Sacré nom de dieu: mille tonnerres! (Sie steht wie eine Rachegöttin)

Der Deputierte: Nehmen Sies nur nicht übel, Madame. Ich habs wirklich nicht getan! Und es soll auch nicht wieder vorkommen! (Reuegemurmel der Deputierten: Rhabarber, Rhabarber, Rhabarber!) Aber, wenn Sie die Klassiker kürzen, Madame, werden diese Bearbeitungen nicht zu mager werden? Verzeihung, dieses Wort soll durchaus keine persönliche Anzüglichkeit bedeuten. Nur: es ist doch eine Barbarei, Teile von einem nach künstlerischen Plänen zusammengesetzten Ganzen abzutrennen.

Sarah (ruft): War es keine Barbarei, als Ihr habt abgeschnitten la belle Alsace-Lorraine von dem großen, herrlichen Frankreich? Ah, maudits ennemis, revanche, revanche! (Sie beruhigt sich sehr langsam, wirft sich wieder auf den Divan, zündet sich die dritte Zigarette an) Im übrigen: welche Geschmacklosigkeiten in diesen deutschen Klassikern! Welche Rüpeleien! Wahrhaftig, wenn wir diese Sachen im Original übernähmen, wir würden aus den Theaterskandalen garnicht herauskommen. Da ist, zum Beispiel, dieser ‚Faust'. Oh, cette Marguerite, cette bête stupide! Glauben Sie wirklich, daß man in Deutschland in diesem Alter und in diesen Kreisen noch kein Kind hat? Bei uns in Frankreich hat man in solchem Alter ein Kind! Dafür will ich meine Hand ins Feuer legen. (Zeigt ihre Hand) Sie ist schön, n'est ce pas? Kurz: ich werde diese Marguerite mit einem Kinde spielen. Rostand wird das schon hineinbringen. (Sie springt erregt auf) Ich werde dann Faust, der mich vor Jahren verließ, vor der Kirche wiedersehn. Ich werde ihn ohrfeigen. Ah . . . méchant . . . coquin . . . cochon . . ! Und auch sonst: welche Roheiten im ‚Faust'! Diese étudiants, die sich in Auerbachs Keller vollsaufen, bis sie gröhlen. Unsre Damen würden Krämpfe bekommen. Bei mir werden sie elegante Burschen sein, jene Studenten: adlig, schick. Sie werden Mädchen bei sich haben, Couplets singen und Cancan tanzen . . . . Ach, überhaupt Ihre Klassiker! Diese Eboli Ihres nommé Schiller. Sapristi: welch ein Rasseweib wird Henri Bernstein — er wird den ‚Carlos' in die Arbeit nehmen — aus diesem Schmachtfetzen machen. Oder glauben Sie vielleicht, Elisabeth von Valois wird in dieser Bearbeitung mit Carlos die Ehe nicht brechen? Ich garantiere Ihnen, sie wird! Und ‚Wallenstein'! In ‚Wallenstein' kommt der Triumph. Da ziehe ich Max Piccolominis Hosen an. Die Hosen des deutschen Kavallerieoffiziers . . . (Die Deputierten ergreifen in wildem Durcheinander die Flucht).

Rundschau

Zwei Komödien

Eine alte und eine neue. Aber die alte war den Hamburgern neuer als die neue, an der nichts neu ist als der Name des Autors. Herr Clyde Fitch, ein Amerikaner, der in Paris lebt, ein kluger Beobachter und ein Philosoph des gesunden Menschenverstandes, generalisiert die Schwächen des lieben Nächsten und beweist euch daraus die Thesen seiner praktischen Philosophie: Es gibt Frauen, welche ... Es gibt also Frauen, denen die Neigung zur Uebertreibung, zur Ausschmückung, zur Entstellung der Wahrheit im Blute liegt. Sie goutieren die Lüge um ihrer selbst willen, weil sie — im Gegensatz zur Wahrheit, die nur eine Möglichkeit hat — in ihren Möglichkeiten unbegrenzt ist. Ihre naive und beinahe artistische Freude am Schwindel ist säuberlich zu unterscheiden von der zweckbewußten egoistischen Lüge, die auf die Ueberlistung andrer, auf den gemeinen Betrug ausgeht. Ihr Flunkern ist manchmal amüsant, manchmal ärgerlich — es kann sogar unter Umständen ernste Folgen zeitigen. Gesetzt den Fall ... Und Fitch kombiniert weiter, kehrt vom Generalisieren zum konkreten Spezialisieren zurück und macht eine vieraktige, strudelteigartig ausgewalkte Komödie ‚Wahrheit' daraus. Gesetzt also den Fall, Eva bringt sich durch ihre Lügensucht in eine zweideutige Situation. Sie läßt sich zu dem mehr selbstgefälligen als ausgesprochen moralischen Zwecke, ein entzweites Ehepaar wieder zusammenzuführen, mit dem Manne ein, streitet das aber ihrem eigenen Gatten gegenüber in einem Netz von Lügen ab, in dessen Maschen sie sich elendiglich verfängt. Nun, wo sie in der Ahnung der selbstbeschworenen Gefahr zum ersten Male die rückhaltlose Wahrheit gesteht, wird ihr der Glaube versagt, der soviel Lügen anstandslos gewährt wurde. Wer einmal lügt ... Das Fundament ihrer Ehe, das Vertrauen, ist untergraben, der junge Tempel ihres Glückes bricht in sich zusammen. Vor dieser Katastrophe vollzieht sich in der unbesonnenen Lügnerin die große Nora-Wandlung zum Sittlichen, von der des Autors philosophische Skepsis zwar nichts wissen dürfte, deren billiger Effekt aber der Menschenkenntnis des Theaterpraktikers ein ehrend Zeugnis ausstellt. Indem Fitch Typus und Gegentypus — als Lügnerin und Wahrheitsfanatiker — ins Extrem treibt, hat er leicht operieren. Zugleich jedoch beraubt er damit Voraussetzung und Ausgang seiner Komödie aller Glaubwürdigkeit: der Wahrheitsfanatiker hätte in zweijähriger innigster Ehegemeinschaft längst hinter das tagtägliche haarsträubende Geflunker seiner Frau gekommen sein müssen, und die Lügnerin kann sich nicht am eigenen Schopfe aus dem Sumpfe ihrer Natur ziehen. Die geschickteste Kombination ersetzt eben nicht den Mangel an gestaltender Kraft, der offenkundiger noch in karikaturistischen Nebenfiguren zutage tritt. Die Premiere im Thaliatheater fand als Benefiz für die von ihrem Manne und Herrn Bozenhard attachierte Frau Franck-Witt statt, und das ist so eine unantastbare Form

der Bestechung, die unter den lokalen Verhältnissen auch viel schlechteren Stücken noch zu einer begeisterten Aufnahme verholfen hätte.

Die alte Komödie, die ungefähr zur selben Zeit im Deutschen Schauspielhaus in Szene ging, ist Hebbels ‚Diamant'. Daß sie bislang in Hamburg — trotz einer frühern Stadttheater-Aufführung — so gut wie unbekannt war, ist nicht weiter verwunderlich, dieweil sie vor sieben Jahrzehnten in eben dieser Stadt von dem größten Dichter, der je hier gelebt hat, geschrieben wurde. Baron Bergers Regie stimmte die Komödie — worin Brahm den Juden, Stettner den Bauern im altholländischen Genre spielte — ganz auf den Ton von Shakespeares Rüpelszenen und beutete im besondern die Eindeutigkeit des Vorganges im vierten Akte aus. Das märchenhaft-phantastische Gegenspiel der Hofszenen wurde zu den realistischen Bauernbildern geschlagen, das lyrische Element auf das (von Carl Wagner gesprochene) Vorspiel beschränkt, der Ballast philosophischer Reflexionen ging über Bord. Die Komödie blieb damit letzten Sinnes ungehoben, allein der Erfolg hat Berger zunächst recht gegeben: es ist lange nicht mehr so unbefangen und herzlich gelacht worden im Schauspielhause — sagen wir einmal: seit dem ‚Husarenfieber' nicht mehr. Ich glaube, man wird allmählich, wenn ‚Der zerbrochene Krug' und ‚Der Biberpelz' in Rede stehen, am ‚Diamanten' nicht mehr vorbeikönnen, und wird dann auch die ganze Furchtbarkeit erleben, die aufspringt, wenn ein Tragiker wie Hebbel sich um das komische Begreifen müht. Hebbels Komik leitet sich von der tragischen Bedingtheit des Lebens her: die Welt von rückwärts, die Aftertragödie im wörtlichsten Sinne kann nur als Komödie — präziser: als Groteske — in Erscheinung treten. Das wahre Gesicht des Menschen enthüllt sich im gröblichst Materiellen; schneidet ihm den Bauch auf, und ihr findet, daß er inwendig wie ein Schwein aussieht. Es ist eine grausige und grausame Komik, und Herr von Berger tat klug daran, ihre blutigen Messer hinter einer derben Harmlosigkeit zu verstecken.

Leonhard Adelt

Hanako

Nehmt sie nicht als eine exotische Nummer im Märzprogramm des Passage-Theaters. Bereitet euch im Stillen eine japanische Woche voll zarter Farbenpracht und Ideologie. Wandert in diesen Tagen, die so mild sind, als rieselte der Duft ungezählter Blüten in der Luft, durch kleine bunte Gassen, die von kleinen lächelnden Männchen in blauen Gewändern belebt sind. Wo zwischen den kleinen Häuschen mit den blauen Dächern, vor den kleinen, blau ausgeschlagenen Verkaufsläden rote, blaue und weiße Tücher flattern, in der vielen Sonne, wovon ein schwerer Glanz wie eine Aureole um den Gipfel des Fujiyama liegt. Lest die drei wundervollen Bücher Lafcadio Hearns, die der Verlag von Rütten Loening in Frankfurt herausgebracht hat: Kokoro (mit einem En-tout-cas-Vorwort von Hofmannsthal), Lotos, Izumo. Sie geben Kunde von der glücklichsten Verbannung, sind das Tagebuch eines europaflüchtigen Romantikers, der im Land der kleinen Hanako eine Heimat von herzergreifender Schönheit fand und so glücklich wurde, wie nur ein Mensch wird, der, krank von der sichtbaren und der seelischen Häßlichkeit dickleibiger Gemeinschaften, ein Volk findet, das sich im Kultus der blütenhaften Schönheit lächelnd verzehren kann ...

Sie haben die Gartenkunst zu einer fast okkulten Wissenschaft ausgebildet und Gärten geschaffen, die, von einem Winkel des Zimmers gesehen, wie große Landschaften wirken und zugleich mehr sind: ein Gedicht, ein Sinnspruch, eine Lehre. Ja, buddhistische Mönche haben sich bemüht, die Lehre des Meisters in schwermütigen und sanften Gärten wie in ebensovielen stimmungsvollen Gesängen zu predigen. Nichts blieb unbelebt, und selbst die Steine haben für den Japaner eine ebenso ausgeprägte Physiognomie wie Bäume, Pflanzen und Blumen. Dann wieder bauten sie Gärten, die man auf die Hand nehmen kann, mit Miniaturbächen, Zwergbäumen, Felsen und Flüssen. Die stehen in einer Ecke des Zimmers und sind ebenso lebendig wie der Blütenzweig, der, nach vielleicht stundenlanger Bemühung, mit dem tiefsten künstlerischen Ernst für jene Vase gerichtet wurde. In fünf Tagen baut sich der Japaner sein Haus: es ist winzig, eine Schmucksache, in ihrer Kleinheit vollendet. Seine Lebensweisheit ist die genußreiche Einsicht der Vergänglichkeit; vor dem rosigen Hain blühender Kirschbäume blickt er auf das Meer flutender Metamorphosen; seine Religion scheint das tiefe Sentiment der Natur selbst zu sein. Und wenn ich einmal von den ersten Trusts und von Kriegervereinen in Japan lesen sollte, werde ich noch immer nicht vergessen, daß den Soldaten in der Mandschurei ganze Schiffsladungen von blühenden Kirschenzweigen hinübergeschickt wurden, die sie sich vor der Schlacht an den Gürtel steckten.

Die kleine Hanako kommt schwerbeladen mit einem Riesenballen, zusammenbrechend und wie ein kleines, sehniges Tier sich reckend, wie ein schmales, sehniges Tier, das ein dickes Schneckenhaus schleppte. Die starken und gefügigen Füßchen begeistern. Man sieht nur sie unter einem Wäscheballen und einen dunkelgekleideten Körper, der sich vorwärts müht, nur die hellen, intelligenten Füße, die das alles bewegen. Man hat plötzlich ein Gefühl, als ob die kleine Hanako auf den Händen ginge und den Ballen auf den Füßen balancierte. Als ob sie so die Treppen zum kleinen Aufbau hinaufginge, der wie ein Puppentempel in einer Ecke der Bühne steht. Aber der ist für sie groß genug, sie kann sich frei darin bewegen ... Dort steht ein Toilettetisch, so groß wie ein Kinderbänkchen, mit einem Spiegel und einer Schminkschatulle; und damit kommt sie nun herunter, kauert sich auf den Boden und beginnt sich zu schminken: sehr fein, mit spitzen Händchen, zärtlich und sehr genau, unter zirpendem Lachen — die zarteste Parodistin, die man sich denken kann. Der Strich mit der linken Hand über die linke Augenbraue war von einer so sichern Anmut, daß man entzückt auflachte ... und darin vor allem, in der exakten Anmut eines jeden, was sie tut, ist die Hanako groß. Sie bleibt reizend, da sie unter Zuckungen und dem heisern Röcheln eines großen Vogels stirbt. In der Bewegung, mit der sie sich aufreckt und wellenweich aufs Gesicht sinkt, schafft sie die große, lichte Stille nach dem dunkeln Aufschlag des Körpers, die den Tod so erschreckend macht. Aber auch dann noch ist sie liebenswürdig und blumenhaft ... Lest bei Lafcadio Hearn das Kapitel über das Lächeln der Japaner nach.

Am andern Tage geht ins Kunstgewerbe-Museum, beseht euch die farbigen Schnitte, die Lackarbeiten und die tausend schönen Kleinigkeiten, mit denen Japanerinnen sich

schmücken. Geht zu Rex und unter die Linden, kauft euch bei Reclam die Sammlung japanischer Märchen und Gedichte. Kurz, pflegt euch eine Woche und haltet euch von der Unsauberkeit des berliner Betriebes fern. Man muß sich, da man sich nun einmal doch nicht bekehren kann, immer wieder auf solche treibende Inseln retten und seine Menschenwürde wiederherstellen. Die Gefahr, in diesen anglo-amerikanischen Zeitläuften vor Wut und Scham paralytisch zu werden, ist dabei um ein Beträchtliches hinausgeschoben.

René Schickele

Eine Gemeinheit

In guten Tagen — es ist lange her — war der Stolz der ‚Täglichen Rundschau' ein achtbarer Feuilletonteil. Was in Deutschland an antisemitischen Oberlehrern jüdische Gymnasiasten unterrichtet, verwunderte oder entrüstete sich über die lesenswerten Kunstreferate, und ich erinnere mich, seinerzeit auch über Aufführungen des Königlichen Opernhauses in Berlin verständige Urteile gefunden zu haben, die, sehr natürlich, begeisterten Lobes voll waren auf die unsagbar herrliche Kunst unsrer größten Sängerin Emmy Destinn.

Fräulein Destinn ist Tschechin, und sie bekennt sich mit einer Inbrunst zum tschechischen Volk, wie sie in so reinem Idealismus nur noch bei Völkern gefunden wird, die von physisch mächtigern Stämmen unterdrückt sind. Ich weiß mich von chauvinistischen Anwandlungen irgendwelcher Art wirklich frei, aber ich achte tief solche nationalen Minderheitsgefühle, die allen Erwägungen praktischer oder gesellschaftlicher Opportunität trotzen; ich achte sie um so mehr, wenn sie in einer ernsten künstlerischen Individualität lebendig sind und demnach als Faktor dieser künstlerischen Wesenheit Geltung haben.

Fräulein Destinn hat jüngst als Gast ihrer tschechischen Landsleute in Prag gesungen und war daraufhin Gegenstand so ekstatischer Ovationen, daß sie das Bedürfnis fühlte, sich den ihr lieben Menschen besonders dankbar zu zeigen. Darum stiftete sie (abgesehen von zahlreichen andern Geschenken, die sie verteilte) dem prager Nationalhaus für tschechische Schulzwecke den Betrag von tausend Kronen. Die Absicht, die Beschenkten mit ihrer Gabe zu erfreuen, scheint der Künstlerin geglückt zu sein; denn die ‚Alldeutschen Blätter', von denen die ‚Tägliche Rundschau' ihre Denunziation bezieht, entrüsten sich heftigst darüber, daß Fräulein Destinn sich nach wie vor nicht darum schert, „ob sie die Deutschen, denen sie ihre Ausbildung verdankt und von deren Geld sie lebt, beleidigt oder nicht".

Also: die Frau, die mit ihrem wundervollen Können bei uns unheuern Reichtum hergibt, darf, weil wir sie nämlich, da sie Nichtdeutsche ist, nur bei uns dulden, mit der kümmerlichen Gage, mit der man ihre Leistung zu entgelten versucht (als ob sie nicht im Ausland viel mehr für ihr Singen kriegen könnte!) — sie darf mit ihrem Gelde nicht tun, was ihr beliebt. Wir bezahlen sie! Dafür können wir verlangen, daß sich die Tschechin enttschechisiert, ihre Herkunft verleugnet, und uns nicht blos etwas vorsingt, sondern auch für uns ihre Gesinnung prostituiert.

„Nur die nationale Lammsgeduld," fügt die ‚Tägliche Rundschau' selbständig hinzu, „die in Deutschland zu Hause ist, ermöglicht so skandalöse Vorkommnisse. In Paris zum Beispiel oder in Prag würde die vox populi sich in entsprechenden Fällen schon längst in nicht mißzuverstehender

Weise geäußert haben!" Also, teure deutsche Kunstbegeisterte, zischt Emmy Destinn aus, wenn sie das nächste Mal vor die Rampe tritt. Stopft euch Watte in die Ohren, damit euch ihr Gesang nicht etwa umstrickt; und dann geht hin und schmeißt in ihrer Wohnung die Fenster ein! Zeigt, daß ihr Deutsche seid! Und wenn die Tschechin noch so bezaubernd singt, beweist, daß ihr auf die Kunst zu pfeifen versteht!

Die klägliche Rundschau betitelt ihr Seelenbekenntnis: „Sie darf sichs erlauben." Merkwürdig! Stünde das nicht in dem Blatt, das am Schloßplatz unzerschnitten gelesen wird, man könnte auf die Vermutung kommen, daß die Dame von radaufreudigen Patrioten in ganz bestimmter Richtung verdächtigt werden solle. Aber so — merkwürdig!

Uebrigens: im Ernst mögen sich die täglichen Rundschauten gesagt sein lassen: Emmy Destinn darf sichs erlauben! Sie dürfte sichs auch erlauben, mit der Hundepeitsche auf die Redaktion der ‚Täglichen Rundschau' zu gehen und dem Denunzianten damit links und rechts um die feuchten Ohren zu knallen.

Erich Mühsam

Das jüngste Theatergebäude

Das Neue Operettentheater am Schiffbauerdamm ist ein Wohnhaus schlimmster Sorte, ohne eine Spur von Originalität. In der Zeit, wo ein Messel lebt, wo wir das wundervolle Kammerspielhaus und das Hebbeltheater besitzen, in der Zeit bringt es das Neue Operettentheater fertig, sich ein Haus ohne alle künstlerischen Intentionen zu bauen. Wie heute ein Architekt mit so aufdringlichen Mitteln, mit einer derartigen, auch dem Laien ins Auge fallenden Stillosigkeit ans Werk gehen kann, ist einfach unverständlich. Man sehe sich die Beleuchtungskörper, den angeklebten Stuck, die wahrscheinlich von einem Anstreicher verfertigten Porträts der Operettenkomponisten an — und man hat genug.

Ernst Jülich

Die Presse

Ludwig Fulda: Der Dummkopf (Neues Schauspielhaus)

Tägliche Rundschau: Das Poetische des ‚Lustspiels' befindet sich in der schlechten Gesellschaft von groben Karikaturen und Kulisseneffekten.

Post: Niemals hätte ich es für möglich gehalten, daß der Dichter des ‚Talisman' einen so groben Schwank schreiben könnte.

Vossische Zeitung: Das Lustspiel ist bei aller Klarheit, ja wohlgezielter Einfachheit der Durchbildung eine eigenartige, durchaus ungewöhnliche Produktion.

Börsenzeitung: Ein einfältiges, von allen Geistern verlassenes Stück.

Morgenpost: Die verbrauchten Zutaten drücken wie mit Zentnerlast auf das Lustspiel und bringen es um jene feine und intime Stimmung, den der Stoff haben könnte, wenn er in Versen verarbeitet wäre.

Deutsche Tageszeitung: Fünf Akte voll komprimierter Eseleien sind wirklich des Guten zu viel.

Nationalzeitung: Ein Unding von Anfang bis zu Ende.

Börsencourier: Alles, was uns jetzt konstruiert, erzwungen erscheint und uns zu einer frohen Anteilnahme nicht recht kommen läßt, hätte sich in der Märchengewandung natürlicher ergeben.

Lokalanzeiger: Dem Stück fehlt jeder ursprüngliche Humor und jede einigermaßen glaubwürdige Charakteristik.

Berliner Tageblatt: Das Lustspiel entwaffnet jeden Einwand durch seine Kindlichkeit.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 12
19. März 1908

Das Blut / von Julius Bab

Ein Drama, das nächstens bei S. Fischer erscheint, und von dem hier die erste Szene mitgeteilt wird.

Erster Akt

Winter

Erste Szene

Im Schlosse der Königin. Niederes, nicht tiefes, gewölbtes Gemach. Durch ein großes Rundfenster des Hintergrundes sieht man eine Schneefläche, über der eine große rote Wintersonne steht. Von links mündet in den kleinen Raum ein Säulengang.

Unter dem Rundfenster sitzt die alte Ulla: sie wickelt Garn von einer Spindel, die Ygrid, links von ihr sitzend, hält. Rechts Ebba, die Hände im Schoß.

Ulla (weißhaarig, gebeugt; im Erzählen):
Zuerst wars nur ein Schatten vor der Sonne,
wie eine Wolke — nein,
du mußt die Garne fester anziehn, Ygrid.
Ygrid (wirft lässig die Spindel hin): Ich mag nicht mehr.
Ebba (aufhebend, schnell): Gib mir, ich will schon halten.
Erzähl nur weiter, Mutter —
Ulla (schüttelt den Kopf über Ygrid, fährt dann langsam fort):
Also — ja —
Nur wie ein Schatten vor der Sonne; aber
dann senkte sichs und wurde ganz groß
und stürzt herab: da war es der Greif
und hatte Flügel, Flügel . .
wie schwarze Wälder rauschten sie im Wind.
Und all die Tausend auf dem Krönungsfelde
schrieen. Der Vogel aber
Ygrid (auf): Was tat der Vogel, Ulla?

Ulla: Stürzte wie ein Stein
und griff den Königsknaben, hob ihn, flog
grad in die Luft.
Ein Alter aber aus der Menge rief:
Junger König,
halt deine Krone fest!

Ebba (hat das Knäuel sinken lassen, vorgebeugt): Und hörte ers?

Ulla: Der junge Kanut griff mit beiden Händen
um seinen goldnen Reif.
Ein König aber, müßt ihr wissen, Mädchen,
der seine Krone festhält, ist zu schwer.
Selbst für den Greif zu schwer. Der Vogel fühlt' es
und rüttelte den Knaben wild, doch der
hielt seine Krone fest.
Und wie der Räuber stieg,
da ward er ihm schwer und schwerer,
der Vogel vermochte es nicht mehr,
tat die Krallen auf und ließ seine Beute,
da fiel das Kind — aus Wolkenhöhen.
Doch weil es noch im Sturz mit beiden Händen
den Kronreif hielt, so schoß es steil zur Erde,
als hätt' das Erz auf seinem Scheitel ihn
wie einen Pfeil dem Boden eingeschossen.
Da stand er auf dem Felde wie zuvor,
und all die Tausend jubelten ihm zu,
dem jungen König.

(Pause. Sie nimmt die Garne wieder auf. Ebenso Ebba, die aber noch nachdenklich stillsitzt. Ygrid ist gegen Ende der Erzählung wieder in ihren Stuhl gefallen und stützt das Gesicht auf beide Fäuste)

Ebba: Und das war Kanut, der Königin Ahnherr?

Ulla: Ja, der vor tausend Jahren König war.

Ebba: Den sie den goldenen nannten? weil ihm leuchtend
die Locken noch im Alter blieben. Ygrid,
denk, wie er mit dem Vogel stieg und wieder
zur Erde kam: wie sie ihm flogen — so . . .
Ein goldner Mantel um den Knaben her.
Ein rechtes Königskleid! was denkst du, Ygrid?

Ygrid (hat nicht zugehört, halb vor sich hin):
Das dumme Tier.

Ebba: Was sagst du?

Ulla: Wie?

Ygrid: Der Greif!

Ebba: Der Zaubervogel?

Ygrid: Hat er nicht den Schnabel,

groß wie ein Turm, was schlug er nicht den Reifen
von seiner Stirn — da war der Knabe sein.

Ebba: Den heiligen Reif?!

Ulla: Den rührt kein Zauber an.

Ygrid (nickt, ernst): Nein, den wohl nicht, der ist ein göttlich Werk.
Das darf der Greif nicht tun; nur dacht' ich — denk ich...
(Langsam)
Ich träume manchmal nachts, ich wär solch Tier,
so zauberischer Greif, und glitt auf Länder
und deckte sie mit breiten Fittichen,
und über Hütten, über Burgen streckt' ich
die Fänge aus — (schneller)
jagte mir, was ich zu fassen Lust,
Mädchen und Knaben, Frauen und Greise,
Bettlerinnen und Königssöhne,
alle trüg' ich empor in mein Nest,
in Schneegebirge, die kein Wandrer weiß —
(Kurze Pause)
Was denkst du, Ebba?

Ebba (hat mit Staunen zugehört, scheu):
Du sprichst so gern von so Unmöglichem.

Ygrid (empor — mit wildem Ausbruch):
Nur vom Unmöglichen! Nur davon sprech ich!
Denn alles andre, Schwester, soll man tun!
Wer streckte seine beiden Fäuste aus,
zerbräch den Ast, der ihm zu Häupten schattet,
und spricht davon und nennt das schlecht und schön!
Wer spricht und träumt vom Schlafengehn, vom Trinken,
vom Garneziehn und Kirchgang morgens — Ebba!
Man tut wohl mehr: ich geh bei halbem Tag
mit meinen bloßen Füßen übern Schnee,
das weiße Knirschen unter mir zu hören;
ich schlag das schwarze Eisen nachts ins Eis,
um einen Fisch zu ziehn. Und wenn es sommert,
lauf ich in hellen Nächten übers Feld,
wo Dörfer sind, und sehe Bauern tanzen
und dreh mich mit und schlag den gröbsten Knecht,
der dreist zudrängt, mit Lachen ins Gesicht
und komme heimlich durch die blaue Nacht
ins Schloß zurück — das alles kann man tun!
(Ganz kurze Pause, dann noch einmal anwachsend)
Und Bären hetzen, blaue Pfeile schießen
nach Adlern auf der See, im Buschgewirr
den Hirsch im Lauf bei beiden Zacken greifen

und niederbrechen und die heiße Beute
dem Hund zum Spott so durch die Luft hinkreisen —
das kann man tun, das alles kann man tun —

(Langsamer werdend)

Da ist Gespräch nicht not, noch Winterfeuer
und Traum und Müßiggang . . .
Das aber: wie ein großer Vogel sein
und Flügel recken über Berg und See —
wie Wälder rauschen sie mit schwarzem Schlag —
aufsteigen und ausstrecken seine Krallen
wie Netze über Fischerhaus und Schloß,
und keiner hält ihn, und dann fliegen, fliegen
hoch über allem . . .

(Sie ist ganz leise geworden und wieder in den Stuhl gesunken, jetzt schließt sie fast müde, aber stark im Ton)

Davon spricht man, Ebba,
denn alles andre, Schwester — muß man tun!

(Pause, Ygrid sitzt regungslos)

Ebba: O, Ygrid, wie du uns erschreckt hast — hör nur:
so laut riefst du, noch dröhnt es in der Wand.

Ulla: Hier ist kein Herrensaal, was rollst du so
mit deiner Stimme durch die niedern Bogen?
Kind, Kind, so schreit man nicht im Mägdehaus.

Ebba: Sprich freundlich, Ygrid, komm, ich hör dir gerne.

Ygrid (sitzt regungslos, starrt zu Boden)

Ebba: Bist du uns böse? Tat dir wer zuleid?
Nun sieh nur, Ulla — wird sie wieder schweigen
den ganzen Tag?

Ulla: Sie gab auf einmal allen Atem aus —
Laß sie nur stumm.

Ygrid (steht schweigend auf, nimmt Garn von der Erde und beginnt, es zu ordnen)

Ulla: Nun, so ists gut, mehr Garne, weniger Worte,
Ebba, gib wieder her. (Pause, sie arbeiten)

Ebba: Sahst du die fremden Reiter heute, Ulla?

Ulla (nickt): Die mit Trompetenschall den Wall durchritten
mit hundert Pferden, Tragegäulen, Knechten,
zuletzt drei Ritter, die von Gold so klirrten,
daß man den Lärm der Bläser kaum vernahm,
die sah ich wohl.

Ebba: Sind sie hinein zur Königin?

Ulla: Sie stiegen
beim grauen Süderturm von ihren Pferden.

Dort in der Halle warten sie des Rufs
vor unsre Königin.

Ebba: Das sind gewiß
eines gewaltigen Königs Gesandte.
Unsre Herrin ist groß vor allen.

Ulla: Alle senden zu ihr. Sie ist klug.

Ebba: Kamen die Boten wohl Rat zu holen?

Ulla: Rat oder Hilfe — wie alle — wie stets.

Ebba: Ja, sie ist gütig und mächtig und klug. (Kurze Pause)

Ygrid (ist fertig, legt die Garne zurück, steht auf):
Fertig, Ulla, nun mußt du uns lassen.
Ebba, Inge wartet auf uns.

Ulla: Die Königstochter befahl euch zum Spiel?

Ebba: Ich weiß nicht, Ulla. Sie wartet auf uns
dort in der Halle über der See.
Weißt du, sie lehnt so gern an den Säulen,
wenn sie der Seewind tönend umweht,
oder sie legt ihre beiden Arme
uns um die Schultern und schreitet langsam,
immer den Blick auf die schimmernde Fläche,
leise singend die Halle hinauf.

Ygrid: Komm jetzt, Ebba, laß sie nicht warten.

Ulla: Nun, sie wartet und schilt euch wohl nicht.

Ygrid: Freilich. — Und darum eile ich, Ulla.
Möchte sie schelten, trüg' ich es leicht.

Ebba: Eile, Ygrid, treibt uns heut nicht.
Ihre Hirsche im Wintergehege
ging sie füttern. Die weißen Gespielen
halten die Herrin wohl zurück.

Ygrid: Ebba, die Sonne zeigt bald Mittag,
laß uns da sein, wo man uns hieß;
ob die Herrin dann wartet, sorge sie. —
Uns laß das unsre tun.

Ulla: Trotz und kein Ende. Ygrid! deiner Königin Tochter
nennt dich Gespielin, ist nicht
wie eine Herrin zu dir.

Ygrid: Nein, das hat sie nicht not —
weil ich wie eine Magd zu ihr bin;
aber diente ich nicht,
wüßt' sie wohl herrisch zu sein.
Sie ist der Könige Blut.

Ebba (fast angstvoll): Ygrid, strittst du dagegen wohl an?

Ygrid: Niemals, Ebba! Wie falsch du mich hörst.
Sieh doch, ich diene ihr ja —

wasch ihre Kleider im Wind,
trag ihre Reifen zum Spiel,
halte den Pfeil ihrer Jagd.
Tät' ich das wohl, wüßt' ich nicht,
daß sie der Könige Blut?

(Im Gange links vorn tritt Inge mit Borga auf und bleibt lauschend stehn. Ygrid sieht sie nicht und fährt fort)

. . . daß Gott zaubrische Kraft
ihr in den Reif gewebt,
daß voll Geheimnis und Macht
Purpur und Goldstoff ihr?
Mich schuf er zur Magd,
gab mir die Faust,
Balken zu heben, gab störrischen Sinn,
daß mir kein Fremder nah auf drei Spannen tritt;
aber ihr müssen wir dienen, Ebba,
weil sie den Kronreif trägt,
drin der Könige Zauber gebannt ruht.

Inge (tritt vor): Nein, Ygrid —! nicht im Reifen ruht die Macht!

Ebba: Wir wollten, Königstochter . . .

Inge: Ja, wir kamen,
Borga und ich, um euch zu holen, Ebba.

Ulla: Ach, Iga, Töchterchen!

Inge: Noch immer Iga!
Ei, alte Ulla, lebst du noch die Zeit,
wo wir mit Knäuel und Stecken König spielten,
Erlauschtes stammelnd? Igas Zeit ist aus!

Ulla: Groß wardst du! schön!

Inge: Wir tragen andre Namen.
Wenn wir vom Bannerturm meerüber schaun,
was rauscht der Wind uns in der Königsfahne
für Namen, Borga?

Borga: „Inge!" „Königin!"

Inge: So rauscht der Wind uns über Stirn und Haar —
und kennt nicht Purpurstoff und Reifen, Ygrid!

Ygrid: Du hörtest, Herrin —

Inge: Nicht im Reifen, Ygrid!
Ruht königliche Macht. Die goldnen Spangen
macht dir der Schmied wie mir.

Ygrid: Nicht solche, Herrin! Sie glänzt —

Inge (hochfahrend): Sie glänzt, weil ich sie trage, Magd! (Ruhiger)
Nein, Ygrid, wenn wir königlich Entstammte
vor vielen stolz sind, über euern Häuptern
nach Art von großen Vögeln kreisend ruhn,

mit unsers Willens dunklem Flügelschlag
euch allesamt und Meer und Land beschatten,
leicht fliegend, ungehindert, hoch und frei:
das schafft nicht Zahl von Reitern oder Wagen,
nicht Reif und Ring, Brokat und Purpurstoff,
das ward am Tage der Geburt in uns
mit unserm Blut gesenkt. Denn ich bin so,
daß ihr mir dienen müßt um keiner Kleider,
um meinetwillen. — Mädchen, faßt ihr das?

Ebba (still): Wir dienen, Herrin.

Borga (beflissen, enthusiastisch): Weil du schön bist, Inge,
und gütig bist und weise und gerecht
und — unsre Fürstin, deshalb dienen wir.

Ygrid: Nein, deshalb nicht. Ich bin so schnell wie du
und fing den Hengst, der dir den Zaum zerriß,
jüngst an der Mähne, weil ich stärker bin.
Ich diene, weil ich weiß, daß deine Mutter
von Göttern eingesetzt und du begnadet
bist, einst ihr gleich zu sein; weil deine Hände
aus heiligem Schatz für deine Stirn die Spangen
auswählen dürfen — die das Volk verehrt,
die noch geweihte Kraft aus Riesenzeit
im goldnen Kreise wunderbar durchflutet —
deshalb gehorch ich.

Inge (sehr ruhig): Ygrid, sieh mich an!
Hier steh ich, Tochter deiner Königin,
ein weiß Gewand wie du um meine Schulter,
und hebe eine Hand aus seinen Falten,
die nicht so breit wie deine, nicht geschaffen,
den Gaul im Sprung zu greifen — doch gehorchen
mußt du der Hand, wenn sie befehlend weist,
und mußt es minder nicht, wenn ich nun so
den goldnen Zierrat hier vom Haupt mir nehme
und ihn zerbreche! (Tut es)
Ygrid — tritt heran!
O sieh: du kommst — so blieb ich doch die Herrin?
Fragt einer hier, wem zu gehorchen sei?

(Kurze Pause; dann hinter der Szene im Gange links Stimme eines Knechts)

Stimme: Wo ist die Königstochter?

Borga (ruft in den Gang): Kirstin, hier!

Kirstin (graubärtiger Knecht in Lederwams von links):
Herrin — (stutzt, da er Inge ohne Reif sieht, und erblickt den zerbrochenen am Boden)

Inge: Was schaust du? Ein Gerät zersprang —
sag deine Botschaft, Kirstin.

Kirstin (noch unsicher): Herrin, ja,
die Königin gebot: Ihr sollt mir folgen
mit diesen Dreien, die eure Mägde sind.

Inge: Wohin denn, Alter?

Kirstin: Ja, das ist nun seltsam.
Ihr solltet so, wie ihr es oftmals pflegt,
zum Reihn verschränkt mit euern drei Gespielen
die Winterhalle langsam überschreiten.
Soll ich melden.

Borga: Wunderliches Ding!

Inge: Schweig, Borga. Was Könige beschließen,
bleibt euch wohl immer Wunder. Kommt! (Zu Kirstin) Voran!

(Alle wenden sich nach links vorn, Inge geht ab)

Ende der ersten Szene

Die Eifersucht / von Peter Altenberg

Sie war sehr krank. Der Arzt verordnete Schwitzen. Heiße Limonade, einen halben Liter, ein Wolltuch um den Kopf dicht gebunden, die Decken bis ans Kinn, und schwitzen, schwitzen — —. Sie hatte aber nur eine dünne Piqué-Decke, und ihre Zimmerfrau war arm und hatte keine andre. Da schickte ihr der Dichter seine geliebte grünrote Flanelldecke, die er selbst benötigte. Und sein Freund, der Baron, sandte eine Pelzdecke von selbstgeschossenen Wildkatzen, die er garnicht benötigte.

Als nun der Dichter sie besuchte, fand er die Pelzdecke direkt auf ihrem heißen, glühenden Leibe, und seine Decke darüber gebreitet. Es war für das Erzeugen von Schweiß korrekt angelegt. Aber er wurde ganz unglücklich, verfiel in Melancholie und sagte es ihr, zuerst ziemlich taktvoll und dann sofort brutal. Sogleich wechselte sie die Decken aus und gab die unterste zu oberst. Dann sagte sie sanft: „Ich wollte sie nur streicheln können, immer und immer mit meinen zärtlichen Fingern — — —“

„Du Falsche — — —!“ sagte der Dichter.

Der Arzt sagte später: „Ich möchte Ihnen vorschlagen, Fräulein, die warme Pelzdecke zu unterst zu nehmen und darüber die leichtere Flanelldecke — — —.“

„Nein, das tue ich nicht“, erwiderte die Kranke.

Der Arzt sagte später zu dem Dichter: „Sie ist leider störrisch; das verzögert den Heilungsprozeß; wie bei allen solchen hysterischen Patientinnen; sogar in nichtigen Kleinigkeiten müssen sie ihren eigenen Willen haben — —“.

Strindbergsche Einakter

Das Hebbeltheater, das Strindbergsche Einakter aufführen zu sollen glaubte, hatte die Qual der Wahl. Es konnte auf die Ungespieltheit der Dramen Wert legen und mußte sich dann allerdings mit Nebensächlichkeiten begnügen. Oder es konnte sich zu den repräsentativen Schöpfungen hingezogen fühlen und durfte dann wieder keinen ‚Novitäten‘-Abend geben wollen. Das junge Unternehmen prüfte Bedeutung und Neuigkeitsreiz der Strindbergschen Dramatik sowie den Bestand seiner schauspielerischen Kräfte und entschloß sich zu drei Stücken, die alle drei im Lebenswerk des Dichters entbehrlich sind, von denen wir zwei in Berlin bereits gesehen haben, und von denen nicht eines der ausgeprägtesten Strindberg-Spielerin des Ensembles eine Aufgabe bietet.

Unsern Eingang segne Gott, unsern Ausgang gleichermaßen. Diesmal machte den Anfang eine realistische, den Schluß eine phantastische Gruslig-keit, denen gleichermaßen der Segen Gottes und der Kunst fehlte. Man kann auch, umgekehrt, ‚Vorm Tode‘ phantastisch und ‚Samum‘ realistisch nennen, und man könnte schließlich sogar ganz bequem die Titel wechseln. Hier wie dort, und wie ja bei Strindberg fast immer, schreit aus dem Drama die Angst vor dem Geschlechtsdämon im Weibe, vor der alles verschlingenden Astarte, sticht aus den Vorgängen die grellrote Flamme dieses starren Fanatismus weithin merkbar empor. Hier steht die Bestie, in einer phantastisch gefleckten Welt der algerischen Wüste, höchst realistisch vor uns und vermischt ihren Gifthauch mit dem tödlich glühenden Samum. Dort wirft die Bestie aus dem Grabe phantastisch-gespenstische Schatten in ein realistisch geschildertes Pensionat der Schweiz und erweist noch als Leiche eine ungeschwächte Macht der Vernichtung.

Vorm Tode hat die angenehme schweizer Dame einem einfach-guten Mann unmenschlich zugesetzt. Nach ihrem Tode übernehmen die drei Töchter einen Teil der Folterkünste. Wie in einer Balzacschen Novelle wird der Vater um des Geldes willen zur Verzweiflung und endlich zum Selbstmord ge-trieben. Nur daß man bei Strindberg entweder kühl bleibt oder abgestoßen wird. Es schadet nichts, wenn dieser Dichter als sogenannter Weiberfeind einseitig ist. Einseitigkeit ist Merkmal des Instinkts, und jede Kunst, wo-fern sie echt ist, drängt aus dem Instinkt empor und zum Instinkte hin. Strindbergs Instinkt zeigt ihm den Einzelfall so ungeheuer groß, Geschlechter überragend und, von der höchsten Warte aus gesehen, wahr. Zwischen Adam und Eva gibts Waffenstillstand, niemals Frieden. Aber was für den ewigen Kampf Adams und Evas gilt, wird schief und lügnerisch, auf

einen Vater und drei Töchter übertragen. Eher könnten noch Töchter so zu einer Mutter stehen. ‚Vorm Tode' zeigt einen Monsieur Lear mit einer Regan und zwei Gonerils. Ehret die Frauen, sie flechten und weben ... Diese holde Weiblichkeit mißgönnt dem alten Vater, daß er die Schinkenschwarten aus den Rattenfallen stiehlt, um sich zu sättigen, und gibt der Katze seine Milch. Daß eine von den Gonerils am Ende weicher wird, ist eine dramaturgische Naivität, weil diese Regung äußerlich und viel zu spät herbeigeschafft wird, um jene wüste Welt ein bischen glaublicher zu färben, und macht uns überdies die angefaulte Jungfrau nur noch widerlicher, weil sie ein gar zu krasser Egoismus treibt. Vor fünfzehn Jahren war das neuerungssüchtige Geschlecht davon durchdrungen, daß dieser Tragik in ihrer schneidenden Erbarmungslosigkeit die Gegenwart nicht reif sei. Dann ist sie jetzt wahrscheinlich überreif.

Auch ‚Samum' wurde rechtens abgelehnt. Der Akt soll gleichsam ein dramatischer Minutenwalzer sein. Geworden ist er, ach, ein undramatischer Minutenwalzer. Keine Entwicklung, keine Spannung. Ein simples Programm wird aufgestellt: ein Franke, der vor dem Samum Bergung sucht, soll schneller noch, als es dem Samum möglich wäre, durch die Gemeinheit einer braunen Frau getötet werden. Da diese Frau aus Strindbergs Dichterlenden stammt, so wissen wir von vornherein, daß die Gemeinheit siegen wird und sind an dem Verlauf der Angelegenheit nicht übermäßig interessiert. Was Biskra ist und was sie tut, ist ein Symbol für alles, was, nach Strindbergs Lehre, das Weib dem Manne ist und tut. Sie lockt ihn in die Finsternis. Sie reicht dem Durstenden für Wasser Sand. Sie macht ihn matt und lullt ihn ein. Sie spiegelt ihm geschäftig Taggesichte vor. Bei andern Dramen dieses großen Dichters war uns schon öfter klar geworden, daß wir ihm in der Weiberfrage sehr viel weniger widersprechen könnten, hätte nicht sein Hirn an seinen Werken ungefähr den gleichen Anteil, wie sein Blut und seine Nerven. Seine Logik gibt ihm Gründe ein, lenkt ihn in Folgerungen ab. Zeugte nur der Fall für sich, er müßte, dachten wir, uns unentrinnbar zwingen. Da aber Strindberg für ihn spricht, so widersetzt man sich. Das Anfechtbarste in der Kunst ist doch, so dachten wir, die Logik. Hier haben wir einmal den Fall an sich, ohne Verwicklung und ganz ohne Kommentar, und stehn beschämt, daß wir bekennen müssen: das Anfechtbarste in der Kunst ist doch solch nackter Fall.

Zwischen den beiden Grusligkeiten fand ‚Mit dem Feuer spielen' lauten Beifall, eine Komödie, die vor vierzehn Jahren nicht einmal Mitterwurzer vor dem jähen Abfall hatte retten können. Damals soll die zischende Erbitterung sich gegen die Tendenz des kleinen Stücks gerichtet haben, das,

zur Abwechslung, empfiehlt, die Frauen zu verachten, wenn man nicht selbst verächtlich werden wolle. Heute, scheint es, fragen wir nur nach der Kunstform und sind von ihr zwar nicht begeistert, aber immerhin leidlich befriedigt. Der Maler Axel ist so etwas wie die Sehnsucht Strindbergs. „Zeig mir den Mann, den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven: ich will ihn hegen in des Herzens Herzen." So könnte, mit Hamlet dem Dänen, Strindberg der Schwede sprechen. Er mag Schopenhauer die Freiheit seiner Weiberfeindlichkeit neiden, dem Philosophen, der wie auf ein schwachköpfiges Menschenfragment auf dasselbe Geschöpf herabblickt, zu dem er, der Dichter, wie zu einer hassenswürdig harten Herrin furchtsam hochblickt. Axel ist imstande, eine Frau zu lieben, weil sie seiner eigenen gleicht; doch er ist auch fähig, sie voll Abscheu zu verschmähen, eben weil sie jener ersten gleicht. Man sieht deutlich, wie Strindberg sich in der Komödie eine Mannhaftigkeit anträumt, die er niemals bewährt hat; wie er sich poetisch von einer Gefahr befreit, der er immer wieder erlegen ist. Dergleichen zu behaupten, wäre bei jedem andern Dichter ein unziemlicher Eingriff in die private Existenz. Strindbergs Leben gehört schon heute der Literaturgeschichte an, als ein Rohstoff seiner Dichtung, der kaum eine künstlerische Appretur erfahren hat. Das ist auch der Grund, warum ‚Mit dem Feuer spielen' wohl ein sauberes Stück Arbeit, aber durchaus zweiten Ranges ist. Der Verfasser fragt sich immer wieder: Ist denn das nicht die verkehrte Welt? Gibts denn einen Mann, der heil davonkommt, und gar eine Frau, über die hinweg ein Mann ins Weite schreitet? Dieser offenkundige Unglaube ist es, was sein Lachen blechern und befangen macht, ja fast ein bischen schauerlich. Derjenige Strindberg, der für Momente seine Sklavenketten bricht und blindwütend auf die Frauen losschägt, wirkt ehrlicher und wirkt dabei nicht einen Augenblick als Feigling: denn für ihn sind in der Tat die Frauen nicht das schwächere, sondern das weitaus stärkere Geschlecht.

Die Wahl der Stücke war erstaunlich ungeschickt. Dafür war wenigstens die Aufführung nicht etwa blos die beste des werdenden Theaters: das würde nichts besagen, da man vorher in diesem Hause auch abends eigentlich nur Proben abgehalten hatte. Der Positiv bedeutet hier einmal ein volleres Lob als der Superlativ: es war eine gute Aufführung. Der neue Regisseur, Woldemar Runge, hatte ein rundes, schlagendes Zusammenspiel erreicht und ist an mancher feingliedrigen und ausgeglichenen Einzelleistung sicherlich nicht unbeteiligt. Er hat sogar mit diesem dürftigen Personal den Eindruck von Ueberschuß hervorgerufen. Denn wenn auch den schauspielerischen Höhepunkt des Abends Kayßlers Leistungen bedeuteten, so würde doch Herr Otto in seiner, einer andern Art nicht viel geringer wirken; und von den Frauen war die Bertens unbeschäftigt, die von alters her gerade zu Strindberg eine Hingezogenheit bekundet hat.

Frank Wedekind / von Egon Friedell

> Wir . . bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen . . Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talent geboren; allein sie fühlen bald, daß nach dem Verhältnis der Tage so wie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werden müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns, mit mehr oder minderm Glück, allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt einer oder der andre wieder zur Natur und höhern Sinnesart zurückkehrt.
>
> Goethe in seinem Aufsatz ‚Antik und modern'

Frank Wedekind hat bisher bei der Majorität des Publikums und der Kritik das Schicksal gehabt, das alle eigenartigen Schriftsteller haben, solange sie nicht zu historischen Erscheinungen geworden sind. Man sieht ihn noch zu sehr von der Nähe und hat daher noch nicht die richtige Optik für ihn. Einzelne Teile seiner Persönlichkeit erscheinen größer, als sie in Wirklichkeit sind, andre Teile treten gar nicht ins Blickfeld. Ein ruhiges Urteil über ihn wird man selten hören. Die einen nennen ihn einen unfähigen Narren, die andern sagen, er sei das einzige dramatische Genie, das zurzeit in Deutschland dichtet. Was die einen betrifft, so braucht man sich mit ihnen nicht zu beschäftigen. Es sind jene Menschen, die alles, was sie nicht begreifen, für dumm oder verrückt erklären. Sie widerlegen sich selbst durch ihren Unverstand und ihre Plattheit; es genügt daher, wenn man sich an die andre Partei hält.

Ein Genie kann Frank Wedekind schon deshalb nicht genannt werden, weil das Genie immer ein Wissender ist. Es weiß in Dingen Bescheid, die die andern entweder gar nicht bemerken oder verständnislos anstaunen. Es stellt sich der höchst komplexen, verwirrenden und scheinbar unlogischen Erscheinung, die wir ‚Leben' nennen, als Eingeweihter gegenüber. Es verhält sich daher zu allen übrigen Menschen, wie der Kenner zu den Dilettanten. Die andern sind entweder bloße Amateure des Lebens, oder sie interessieren sich für den Gegenstand überhaupt nicht. Das Genie jedoch ist der Mann von Fach, es macht ein paar ganz natürliche und einfache Griffe, und auf einmal sind Schlösser aufgesperrt, die man bisher gar nicht sah oder für unzugänglich hielt.

Freilich ist gerade unsre Zeit besonders geneigt, dies zu verkennen. Es hat sich in gewissen literarischen Kreisen — mit deutlichen prodomo-Absichten — die Theorie vom unbewußten Genie ausgebildet. Das ist aber gar keine Theorie, sondern eine contradictio in adjecto. Sie beruht auf einer übertriebenen Betonung der ‚Intuition', deren Wurzeln allerdings ins Unterbewußtsein reichen. Aber Intuition ist immer nur ein Anfang, In-

tuition ist das Material und sonst nichts. Sonst wäre zwischen einer hysterischen Frau und einem großen Dichter kein Unterschied. Man streitet noch immer darüber, ob die Leistungen der Bienen, der Termiten, des Bibers Schöpfungen eines blinden Instinkts oder einer bewußten Intelligenz sind, und gerade in der jüngsten Zeit haben ernste Naturforscher sich wieder der zweiten Annahme zugeneigt. Aber das Genie, die höchste organische Form, die wir kennen, soll in einer Art dumpfer Hypnose arbeiten? Niemals hat uns die bisherige Geschichte einen solchen Menschen gezeigt. Als Newton das Gravitationsgesetz aufstellte, als Kant den Grundgedanken seiner Erkenntniskritik faßte, als Ibsen seine neue Form des Dramas konzipierte, da handelte es sich gewiß immer zunächst um eine mysteriöse blitzartige Erleuchtung. Aber von diesem Punkt an haben alle diese Männer gearbeitet und gedacht, und zwar mit der höchsten Bewußtheit.

Kunst ist nicht blos Sache einer bestimmten Anlage und Kraft, sondern auch Sache der Kultur. Ein unkultivierter Künstler ist ein Widerspruch. Homer war kultiviert, die Dichter des Nibelungenliedes waren es nicht. Daher ist die Ilias ein Kunstwerk, und das Nibelungenlied ist eine historische Kuriosität.

Frank Wedekind ist ein ratloser Naturdichter, und da er eine große natürliche Begabung besitzt, so ist er ein interessantes psychologisches Kuriosum; aber mehr wird ein Unparteiischer nicht von ihm aussagen dürfen. Er gehört zu einer bestimmten Gruppe von Dichtern, die in frühern Zeiten in Deutschland sehr häufig waren und jetzt langsam auszusterben beginnen. Man nannte sie seinerzeit ‚kraftgenialisch‘ und drückte damit ziemlich präzis aus, daß sie durch ihre dichterische Kraft dem Genie verwandt seien, aber nur durch diese. Weil dies nun eine Spezies ist, die langsam abkommt, erscheint uns Wedekind einerseits über Gebühr interessant und anderseits über Gebühr absurd. Aber alle Paradoxien, die sein Wesen enthält, erklären sich leicht aus diesem zwitterhaften Charakter. Er ist ein steckengebliebenes Genie. Seiner Phantasie und Gestaltungsgabe steht keine genügende Gehirnkraft und Bildung gegenüber (sofern man unter einem gebildeten Künstler einen solchen versteht, der seine eigene Persönlichkeit vollkommen überschaut und beherrscht). Seine Gaben sind nicht equilibriert. Daher hat alles bei ihm etwas Verzerrtes, Unorganisches, Gewaltsames. Seine Originalität wirkt nicht befruchtend, sondern befremdend. Sein Realismus packt oft sehr stark, aber nicht wie ein wirkliches Erlebnis, sondern wie ein wüster Traum. Das Kaleidoskopartige, Vielfältige, Differenzierte alles Lebens haben vielleicht wenige so scharf in den Details fixiert wie Wedekind, und trotzdem haben wir niemals den Eindruck des richtigen Lebens, weil eines der Grundgesetze alles Lebens, die Kontinuität, bei ihm nicht zur Darstellung kommt. Unlogisch, irrational, aphoristisch ist ja das wirkliche Leben auch — aber anders als bei Wedekind. Ein mysteriöses Band geht durch alles hindurch. Dieses Band fehlt in Wedekinds Dramen.

Ich glaube, Schiller war es, der einmal sagte, zum Dramenschreiben müsse man einen sehr langen Darm besitzen. Nun, Frank Wedekind ist höchst kurzdarmig, ganz abnorm kurzdarmig. Er hat Gedankenflucht oder, in die Sprache des Dramatikers übersetzt: Gestaltenflucht. Man hat bisweilen den Eindruck, daß seine Phantasie Bilder schafft, die er selbst nicht genügend scharf und schnell zu apperzipieren vermag.

Ebenso befremdend wirkt das Ideelle in seinen Dichtungen. Er will bestimmte Gedanken verkünden und bestimmte Ideale der Lebensführung lehren, aber die messianische Gebärde wird bei ihm unwillkürlich zur herostratischen. Seine ganze Art hat überhaupt etwas Gymnasiastenhaftes. Er sagt seine Sachen immer noch mit einem Unterton von Trotz und Ressentiment. Er will immer irgend jemand ärgern: den Philister oder die Polizei oder einen guten Freund. Solche Motive sind kindisch. Und was schlimmer ist: sie verhindern jeden wirklichen Idealismus und jede wirkliche Kunst. Denn der Dichter ist ein Mensch, der für sich nur noch eine Privatangelegenheit anerkennt: die Sache der Menschheit. Diese Angelegenheit behandelt er dann freilich mit derselben intimen Anteilnahme und denselben Mitteln subjektiver Polemik, die die andern für ihre persönlichen Zwecke aufbrauchen.

Alle diese Risse und Lücken zeigen sich nun in seinen beiden letzten Dramen besonders stark. Figuren tauchen auf und unter, ohne daß man eigentlich versteht, warum sie kamen und gingen, warum sie überhaupt auf der Welt sind. Sie reden fortwährend aneinander vorbei: das ist ja überhaupt eine bekannte Force Wedekinds. Sie streiten mit dunkeln Worten über Fragen, in die wir nicht eingeweiht sind, so daß der Zuschauer bisweilen den Gedanken hat: „Es ist eigentlich indiskret von mir, daß ich da zuhöre, denn die Herrschaften wollen doch offenbar unter sich sein, sonst würden sie nicht in einer so chiffrierten Sprache reden.“ Und dazwischen weiß man nie: wollte der Dichter ein Thesenstück schreiben, oder wollte er einen halb phantastischen, halb naturalistischen Lebensausschnitt bringen? Er läßt es unentschieden, aber man merkt recht deutlich: nicht aus künstlerischer Objektivität oder philosophischer Resignation, sondern weil er sich selbst nicht auskennt.

Seine Theaterstücke gehören durchaus ins Gebiet der Sensationsdramatik. Die Ausstattung ist freilich glänzend und verschwenderisch, an subtiler und effektvoller Seelenmalerei wird nicht gespart. Außerdem hat sich diese Dramatik alle Vervollkommnungen der modernen psychologischen Technik zunutze gemacht, und die französischen Stücke des alten Systems verhalten sich zu ihr etwa wie ein Rokoko-Wasserwerk zu einer Siemens-Dynamo letzter Konstruktion mit Trommelanker, Kommutator und allen Finessen der neusten Technik. Was aber nicht hindert, daß alles, was man zu sehen bekommt, eine großartige Zirkusproduktion ist, wie es denn auch Wedekind in einem Moment der Selbsterkenntnis im Prolog zum ‚Erdgeist‘

selber dargestellt hat. Nichts andres ist auch wiederum ‚Musik‘: die Monstre-Vorstellung eines genialen Knockabouts, Feuerfressers und Saltimbanques. Es ist alles da: altertümlichste Kolportagetheatralik und modernste Psychologie, Philosophie und Groteske; für den verwöhntesten Gaumen ist ebenso gesorgt wie für den derbsten; manche Szenen könnten von Shakespeare sein und manche von Ferdinand Bonn. Es ist eine schöne und reichhaltige Meßbude. Und nur die Heuchler werden sagen: „Ich bin im Prinzip dagegen!“ Denn man unterhält sich vortrefflich und auf gute Manier.

Andre freilich sagen: „Hier ist mehr! Denn Wedekinds Werke enthalten eine neue fortschrittliche Weltanschauung“. Und sie verweisen besonders auf ‚Hidalla‘. Aber wenn man diese Weltanschauung, soweit sie aus den einzelnen Aphorismenfetzen sich zusammenflicken läßt, etwas näher betrachtet, so erweist sie sich als bloßer Negativabdruck der landesüblichen Sexualmoral. Der Philister dekretiert: Jeder Mensch soll ‚moralisch‘ sein! worunter er versteht, daß wir unsre sämtlichen Geliebten heiraten sollen. Wedekind dekretiert: Jeder Mensch soll ‚unmoralisch‘ sein! worunter er versteht, daß wir auf Dinge wie Jungfernschaft, Ehe, Treue und so weiter keinen Wert legen dürfen. Aber der zweite Standpunkt ist blos der bequemere und ungebräuchlichere, und keineswegs der freiere. Er ist nur die dogmatische Umdrehung des ersten. Man kann nämlich auch als Immoralist noch immer ein Philister sein. Jeder Mensch, der von der Ansicht ausgeht, daß die Gesetze, die für ihn gut sind, auch für andre gelten müssen, ist ein Philister. Die Freiheit hingegen besteht darin, daß jeder tut, was seine Individualität ihm vorschreibt. Wenn mich jemand zur Freiheit in erotischen Angelegenheiten zwingen will, während es in meiner Natur liegt, diese Beziehungen als vorwiegend unfreie und gebundene aufzufassen, dann beschränkt er meine Freiheit. Wenn jemand von mir verlangt, ich soll in moralischen Dingen kein Philister sein, obgleich gerade dies mir entspricht, so stellt er an mich ein philiströses Verlangen. Und darum ist Wedekinds Sexualphilosophie weder neu noch fortschrittlich. Sie ist nichts als das gewendete Philisterium. Aber auch die Art, wie Wedekind seinen Standpunkt vertritt, hat wenig Vertrauenerweckendes. Denn den Chorus zu alledem macht immer das verlegen-höhnische Gesicht des Dichters, das zu sagen scheint: „Ich will doch hoffen, daß man nach der Polizei ruft.“

Hätte Frank Wedekind in der Sturm- und Drangzeit oder unter den Romantikern gedichtet, so wäre er seinen Zeitgenossen als eine Offenbarung erschienen, und mit Recht. Aber das zwanzigste Jahrhundert ist anspruchsvoller geworden. Und trotzdem: wir würden für nichts dankbarer sein als für einen wirklichen Dichter. Wir brauchen nichts nötiger. Aber wie er aussehen soll, das ist schwer zu sagen. Wir können nur sagen, wie er nicht aussehen soll.

Nicht wie Frank Wedekind. Sein Idealismus ist unklar und unsicher, vor allem: kalt. Sein Humor ist kein Humor, und seine Tragik

ist keine Tragik. Seine Psychologie ist Pathologie. Er zeigt die Welt in einem Hohlspiegel, und noch dazu in einem zerbrochenen. Seine Dichtungen sind Kinderkrankheiten, mit den gefährlichen und rührenden Symptomen der Kinderkrankheit. Sie sind gefährlich, denn sie wirken ansteckend. Sie sind rührend, denn es ist traurig und spannend, mitanzusehen, wie dieser Dichter mit seinem eigenen geistigen Organismus kämpft, in den die neuen Ideen und Impressionen nicht als nahrhaftes Assimilationsmaterial eintreten, sonderu als verzehrende Infektionen. Er hat vielleicht vor niemand so viel Angst wie vor sich selber. Er läuft immer hinter sich her und holt sich niemals ein. Nie erreicht er seine eigenen Höhepunkte. Er erreicht sie nicht, weil er an einer sehr ungenialen Eigenschaft leidet: am Nichtwertenkönnen. Er zermartert fortwährend sein Hirn mit der Frage: „Was nun? Welche neuen Tricks? Welche überraschenden Originalitäten?" Immer grellere Platten müssen in seine laterna magica. Dieses Hetzen nach Originalität um jeden Preis ist sein größtes Verhängnis. Er will seine eigenen Kräfte mit jedem neuen Schlage überbieten, und dabei unterbietet er sie von Tag zu Tag in immer erschreckenderer Weise. Alle seine Dichtungen haben dasselbe betrübliche Thema: Wedekind kontra Wedekind.

Die Union dramatischer Autoren und Komponisten in Wien / von Fritz Telmann

Ich habe über die Versuche der deutsch-österreichischen Bühnenschriftsteller, eine Organisation ihres Standes ins Werk zu setzen, bereits in der ‚Schaubühne' vom zehnten Januar 1907 berichtet. Es war damals geplant, eine Genossenschaft nach dem Muster der pariser Société des auteurs et compositeurs dramatiques ins Leben zu rufen. Die zu gründende Genossenschaft sollte das gesamte Inkasso der Tantiemen für ihre Mitglieder besorgen, und der Bühnenvertrieb sollte im Prinzip auch der Genossenschaft übertragen werden, mit der Einschränkung, daß von Fall zu Fall die Mitglieder sich eines Agenten für eine Art von Untervertrieb bedienen könnten.

Für diese genossenschaftliche Organisation war nun bei der im Frühjahr 1907 abgehaltenen Versammlung der Bühnenschriftsteller eine Majorität nicht aufzubringen. Es zeigte sich, daß viele Autoren mit ihren Agenten in einem zu festen Verhältnis standen, als daß sie für eine derartig weitgehende Emanzipation von berufsmäßigen Vermittlern zu haben gewesen wären. Dagegen fand der Organisationsgedanke an und für sich allgemeine Zustimmung, was bei der Rechtlosigkeit und miserablen sozialen Lage der meisten österreichischen Bühnenschriftsteller kein Wunder ist, und man einigte sich schließlich dahin, einen Standes- und Fachverein — die Arbeiter würden

es Gewerkschaft nennen — ins Leben zu rufen. In der erwähnten Versammlung gab es zwei erfreuliche Momente. Die wiener Librettisten, welche sich bis dahin abseits gehalten hatten, traten energisch und mit gutem praktischen Verständnis für die Sache der Organisation ein. Soweit ich mich erinnere, haben die Herren Leopold Krenn, Karl Lindau, Leo Stein, Viktor Léon und Leopold Jacobson ihr Interesse in klugen Reden und Vorschlägen gezeigt, und durch Herrn Jacobson ward uns die erfreuliche Mitteilung, daß die wiener Operettenkomponisten gleichfalls in einer Bewegung zur Schaffung einer Standesorganisation stünden, und daß sie bereit wären, mit uns zusammenzugehen. Diese Anregung wurde freudig begrüßt, und schon nach wenigen Wochen fanden sich die Delegierten der Bühnenschriftsteller und der Operettenkomponisten (deren Führung Charles Weinberger übernommen hatte) zu gemeinsamer Beratung. Auf Seite der Komponisten waltete zunächst die Besorgnis, daß die in der Majorität befindlichen Bühnenschriftsteller die Komponisten majorisieren könnten, ein Bedenken, das durch die Zusage, eine vollständig paritätische Organisation schaffen zu wollen, zerstreut wurde. Um zu ermessen, wie wichtig für uns der Anschluß der Operettenkomponisten war, mag man sich gegenwärtig halten, daß die Operette wieder einmal im wiener Theaterleben dominiert, und daß ein wirksamer Druck auf die Bühnenleiter nur möglich erscheint, wenn die Operette mit ihren Komponisten und Librettisten im Lager der Organisation steht.

So traten denn die Delegierten der Bühnenschriftsteller und Komponisten zur Beratung eines gemeinsamen Statuts zusammen, und am 6. November 1907 wurde nach Ueberwindung vieler Hindernisse die Konstituierung der ‚Union dramatischer Autoren und Komponisten' in Wien vorgenommen. Der Vorstand ist zusammengesetzt aus den Herren Max Burckhard (dem Präsidenten), Charles Weinberger (dem Vizepräsidenten), Franz Wolff und Fritz Telmann (den Schriftführern), Leopold Krenn (dem Kassierer) und Josef Bayer, Hermann Bahr, Edmund Eysler, Franz Lehár, Heinrich Reinhard, Richard Heuberger, Karl Kapeller, Arthur Schnitzler (als Ausschußmitgliedern). Zweck der Union ist die Wahrung, Förderung und Vertretung der Standes- und Berufsinteressen der dramatischen Autoren und Komponisten, und zwar insbesondere durch Herausgabe einer Vereinszeitschrift, durch Abhaltung von Versammlungen zur Besprechung und Beratung von Standes- und Berufsinteressen der dramatischen Autoren und Komponisten, durch Inanspruchnahme des gesetzlichen Petitionsrechtes, durch Veranstaltung von Vorträgen, durch Vorführung von Werken der Musik und Dichtung, durch Veranstaltung von Festen und geselligen Zusammenkünften, durch Unterstützung notleidender und bedürftiger Mitglieder. Ordentliche Mitglieder können nur Bühnenschriftsteller, sowie Uebersetzer von Bühnenwerken und dramatische Komponisten sein. Zur Aufnahme ist der Nachweis erforderlich, daß ein vom Aufnahmswerber allein oder in Gemeinschaft mit einem andern verfaßtes, übersetztes oder komponiertes

Bühnenwerk auf einer stehenden österreichischen öffentlichen Bühne zur öffentlichen Aufführung gelangt ist oder zur öffentlichen Aufführung an einer solchen Bühne angenommen wurde. Aus den ordentlichen Vereinsmitgliedern werden zwei Sektionen gebildet, und zwar die Sektion der dramatischen Autoren und die Sektion der dramatischen Komponisten. Jede dieser Sektionen wählt einen Ausschuß von fünf Mitgliedern, welcher in allen Angelegenheiten seiner Standesgruppe entscheidet. Ueber Angelegenheiten, welche beiden Berufsgruppen gemeinsam sind, entscheidet der Gesamtvorstand, bestehend aus dem Präsidenten, dem Vizepräsidenten und zehn andern Vorstandsmitgliedern. In praxi hat sich die Sache allerdings so geregelt, daß die meisten Angelegenheiten sich als in ihrem Wesen gemeinsam erwiesen haben und demgemäß vom Gesamtausschuß durchberaten werden konnten.

Der Verein hat in seinen ersten drei Monaten zunächst die eine Aufgabe durchgeführt, die vorhandenen Kräfte soweit als möglich zu sammeln. Es gehören ihm derzeit hundertdreißig deutsch-österreichische Bühnenschriftsteller und Komponisten an, nach unsrer Schätzung etwa neunzig Prozent aller in Betracht kommenden. Eine weitausschauende Aktion hat die Union ferner damit begonnen, daß sie die Bewegung für eine gesetzliche Regelung des gesamten österreichischen Theaterrechtes, welche in den letzten Jahren schon zu versanden schien, mit großer Energie wieder aufnahm. Im österreichischen Abgeordnetenhause harrt der Entwurf eines Theatergesetzes, welcher im Jahre 1897 von einem Komitee von Schriftstellern und Theaterleuten verfaßt wurde, der Beratung. Seine Gesetzwerdung zu beschleunigen, war der Zweck einer großen Volksversammlung, welche vor wenigen Wochen von der Union einberufen wurde (wenn auch der unmittelbare Anlaß in zwei Zensurverboten — eines betraf Otto Ernsts Drama ‚Die größte Sünde', das andre ein Werk unsers Kollegen Franz Schamann — zu suchen war). Ich habe über den Inhalt dieses Theatergesetzes mit seinen drei Abschnitten: Zensur, Konzessionswesen und Schauspielerverträge, in diesen Blättern schon ausführlich gesprochen und will darum heute nur wiederholen, daß dieser Entwurf, einmal Gesetz geworden, das österreichische Theaterwesen von Grund auf zum Besseren ändern wird, und daß in der Reform des Theaterrechts alle europäischen Staaten dem unsern werden folgen müssen. Eine andre Aktion der Union betrifft die Reform der Autorenverträge, und zwar der Verträge zwischen Autor und Bühne einerseits, Autor und Bühnenverleger anderseits. Beide Arten der Verträge wurden bis jetzt nur allzusehr im einseitigen Interesse der dem Autor gegenüberstehenden Partei geschlossen. Wir haben — Hofkapellmeister Josef Bayer, Komponist Edmund Eysler, Leopold Krenn und ich — neue Vertragsentwürfe ausgearbeitet, welche den hauptsächlichsten Beschwerden der Autoren Rechnung tragen sollen. Hofrat Burckhard, Dr. Ofner und unser Anwalt Dr. Harpner werden nun die juristische Redaktion besorgen, worauf dann unverzüglich die Verhandlungen mit dem österreichischen Theater-

direktorenverband und den Bühnenverlegern beginnen sollen. Es wird allerdings jahrelanger Arbeit und Kämpfe zur Durchsetzung unsrer Vertrags-Formulare bedürfen; gilt es doch, wie wir bei unsrer Arbeit uns genugsam überzeugen konnten, ein Recht des Autors gegenüber der Direktion und den Agenten erst zu schaffen. Bis jetzt haben wir nur Gnaden und Ausbeutung. Ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, daß die Tendenz dieser Verträge nicht dahin geht, irgend eines unsrer Mitglieder von der Erzielung besonders günstiger Bedingungen auszuschließen, vielmehr dahin, es vor dem Erleiden besonders schädlicher zu bewahren. Auch die Frage der Pensionsversicherung der Mitglieder ist bereits in Angriff genommen worden. Wir haben ein Projekt ausgearbeitet und hoffen, in absehbarer Zeit die Altersversorgung der Bühnenschriftsteller angebahnt zu haben, können jedoch aus begreiflichen Gründen über die Details des Planes derzeit keine nähere Angabe machen.

Wir haben mit einem Aufruf an die deutschen Bühnenschriftsteller bis jetzt gewartet, weil wir vorerst unsre Leute organisieren und den Verein konsolidieren wollten. Nachdem dies nun geschehen ist, richten wir an jene deutschen Bühnenschriftsteller, welche in Oesterreich Interessen zu vertreten haben, die Aufforderung, sich uns anzuschließen. (Zuschriften an die Union dramatischer Autoren und Komponisten in Wien I, Börsengasse 11, Börsengebäude.) Ich habe mit Ludwig Ganghofer bei seinem letzten wiener Aufenthalt über die Organisationsfrage gesprochen und bei ihm, der, wie ich glaube, selbst einen Versuch unternommen hat, die süddeutschen Bühnenschriftsteller zu einigen, die Geneigtheit zum Anschluß an unsre Organisation gefunden. In Norddeutschland sind, soviel ich weiß, Sudermann und Fulda Freunde des Organisationsgedankens, und Gerhart Hauptmanns Anwalt, Paul Jonas, hat sich unserm Anwalt Dr. Harpner gegenüber bereit erklärt, unsrer Organisation näher zu treten. Es mögen also nun zunächst jene Autoren, von denen Bühnenwerke in Oesterreich aufgeführt oder angenommen sind, sich uns anschließen. Eine weitere Frage ist es, ob es nicht, da die wiener Organisation nun schon besteht, ratsam wäre, Wien zum Zentrum der Organisation der deutschen Bühnenschriftsteller und Komponisten überhaupt zu machen.

Vieles und Großes bleibt noch für die österreichischen Bühnenschriftsteller und Komponisten zu tun. Aber wenn wir heute, drei Monate nach der Gründung, auf das Geleistete zurückblicken, so können wir sagen: Die österreichischen Bühnenschriftsteller und Komponisten sind in der überwältigenden Mehrheit organisiert; sie haben sich in dem Ausschuß eine arbeitsfähige, arbeitsfreudige und ehrliche Vertretung geschaffen, in allen großen Fragen, welche die Autoren und Komponisten angehen, hat sich eine großzügige Initiative geltend gemacht. Wir wollen darob nicht stolz werden, sondern uns freuen, daß wir die Gelegenheit hatten, unsre Pflicht zu tun.

Kasperletheater

Harmonie / von T. Rottel

Trompete, Geige, Flöte, Becken
und jedes andre Instrument
beherrscht mit seinem Rhythmusstecken
ein braver Operndirigent.

Ein einz'ges Instrument nur gibt es,
das bringt auch jenen aus dem Takt
(in jeder Kunst ein unbeliebtes):
das ist der schriftliche Kontrakt.

Musik besteht zum Teil aus Tönen,
zum Teil aus dem Geschäftsbüro,
und will der Mensch den erstern
fröhnen,
lernt er im letztern Wie und Wo.

Was nützt dem Lied die hellste Kehle,
wenn man das Singen nicht erlaubt?
Dem Geigenspiel die reinste Seele,
wenn man die Violine raubt?

Was nützt dem Wein der beste Gartner,
wenn man ihn aus dem Boden reißt?
Was im Duett der liebste Partner,
wenn man ihn aus der Türe schmeißt?

Was wäre Strauß uns, was wär'
Mahler,
verhinderte man ihre Konzert?
Was nützt die Gage, wenn der Zahler
sie dem, der darauf wartet, sperrt?

Der Weg zur Kunst geht durch Kontrakte,
Der Weg zur Gage ebenso.
Herr Weingartner ist der Gelackte,
und dirigiert wird im Büro.

Rundschau

Ein Beitrag zur Theatermoral

Karl Roeßlers dramatisches Stilleben „Hinterm Zaun' hat ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen beim Publikum und besonders bei den Komödianten selbst erregt. Denn noch in keinem Stück sind die Schauspieler so erbarmungslos dargestellt worden. Der Autor bemächtigt sich der beiden Extreme der Bühne: der Schmiere und des Hoftheaters. Was dazwischen liegt, neigt mehr zum einem, mehr zum andern Extrem. Im Grunde hat also Roeßler den ganzen großen Schauspielerstand vorgenommen.

Da drängen sich drei Fragen jedem auf, der in diesem „Stilleben' mehr als ein bloßes Unterhaltungsstück sieht: Bestehen die geschilderten Verhältnisse? Ist es nötig, sie dem großen Publikum in solcher Weise zu schildern? Wie verhalten sich die darstellenden Schauspieler zu dem Zwang, ein derartiges Stück zu spielen?

Eine hiesige Tageszeitung machte mich mit dem Rotstift aufmerksam auf

folgenden Passus ihrer Besprechung des Stückes: „Im übrigen darf man es den Fachblättern der Theaterwelt überlassen, wie sie, die so emsig an der Hebung des Standesbewußtseins und der sozialen Stellung der Schauspieler arbeiten, sich damit abfinden wollen, daß jemand, der diesem Stande einige Zeit angehört hat, in dieser Weise seine einstigen Berufskollegen der Verachtung preisgibt.“ Daß der Dichter nicht geschlossenen Auges hinter der Szene wandelte, beweist die Tatsache, daß die geschilderten Schauspielertypen schreiend echt sind: die armseligen Schmierenmitglieder sowohl wie der eitle Hoftheatergeck und die ‚verhältnismäßige‘ erste Heldin samt ihrer kognakfröhlichen Untugendwächterin. Aber jeder Stand weist Elemente auf, die ihm nicht gerade zur Zierde gereichen. Wir haben in der letzten Zeit genügend Beispiele gesehen von dergleichen Menschen, die keine Komödianten waren, wenigstens nicht von Berufs wegen. Die tatsächliche maßlose Uebertreibung Roeßlers beginnt erst mit der Häufung dieser Elemente.

Andre Milieukomödien — Rosenmontag, Flachsmann, Probekandidat — führen neben einigen drastischen Vertretern der Minderwertigkeit soundsoviele vernünftige, allenfalls mit einigen Schrullen behaftete, im übrigen durchaus ehrenwerte Standesmitglieder vor. In Roeßlers Stück aber sind die Laster so zu scheußlichen Klumpen geballt, daß Karl Moors Räuberherde eine Trappistengemeinde dagegen ist. Der einzige anständige Mime gesteht zum Schluß — und das ist nicht ohne Humor — daß er seine Talentlosigkeit einsieht: daß er kein Schauspieler sei! Er trägt seine Tugend reuevoll und unbeschädigt in einen andern Beruf. Er ist natürlich langweilig. Ein anständiger Schauspieler wirkt auf der Bühne immer langweilig. Auf der Szene sucht man die Tugend bei Kommerzienräten, humoristischen Vätern, die zum Schluß das Geld zur Ehe hergeben, bei schönredenden Liebhabern mit langen Umhängebärten und bei Anstandsdamen in gewissen Jahren: nur nicht bei Schauspielern. Ein Schauspieler ist kein preußischer Assessor; man verlangt keine Korrektheit von ihm; er soll dekorativ wirken, grell, bunt, auffallend, anders als andre Menschen: nur nicht tugendhaft. Die Schauspieler, die ein Dichter auf die Bühne bringt, müssen, da sie eine interessante Minderheit darstellen, das Gewürz zur Tugendspeise abgeben, und Gewürz liebt man eben pikant, scharf, gepfeffert! Roeßler nun hat lauter Gewürz zusammengemischt. Jedes einzelne hätte seine Berechtigung im dramatischen Gericht. Durch diese Häufung aber wurde die Speise, die anfangs prachtvoll pikant schmeckte, schließlich ungenießbar.

Gegen die Verallgemeinerung der geschilderten Verhältnisse also wird der solide, vernünftige Schauspieler — und man trifft deren hie und da — sich ebenso heftig sträuben, wie er die Einzelfälle bedingungslos zugibt. Soll nun über den Einzelfall als solchen nicht öffentlich gesprochen werden? Leidet darunter der Stand? Haben ‚Rosenmontag‘ und ‚Zapfenstreich‘ der Würde und Autorität des Offiziers geschadet? Dann müßte es schwach darum bestellt sein. Wenn es aber der Fall war, wenn dafür auch nur die Möglichkeit bestand, dann war es ja erst recht an der Zeit, daß auf den drohenden Verfall energisch mit allen Mitteln hingewiesen wurde. Das Theater soll nicht nur dem Vergnügen, sondern auch der Belehrung und Bekehrung dienen, und dabei kommt man an allerhand zweifelhaften und kranken Stellen nicht vorbei. Für einen Offizier ist es sicher wertvoller, einmal ‚Zapfenstreich‘, als elfmal die ‚Lustige Witwe‘ zu sehen.

So ist es auch hier. Warum sollen Einzelfälle, die als Daseins-

momente und Menschenschicksale an sich interessant sind, unterschlagen werden, weil sie unter Umständen tiefe Schatten auf einen Stand werfen? Die Schatten beweisen ja nur das Licht, und keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen, heutzutage den Schauspielerstand noch mit den Augen unsrer Urahnen zu betrachten. Es ist jetzt eine starke Bewegung im Gange zur Hebung der Existenzbedingungen an den kleinen und kleinsten Bühnen. Damit diese Zustände besser werden können, müssen sie doch vor allem erst einmal bekannt sein und deshalb mit rückhaltloser Offenheit an den Tag gebracht werden. Prüde Verschleierung ist da sehr vom Uebel. Die Bühnengenossenschaftszeitung hat in den letzten Nummern das Tagebuch einer Schmierenschauspielerin veröffentlicht. Selbst viele Bühnenmitglieder haben sich da entsetzt an den Kopf gefaßt und gefragt: „Ja, gibts denn das heute noch?" Jawohl: das gibts! Jede einzelne Figur der Röfslerschen Schmiere lebt, und lebt gar nicht weit vor den Toren von Berlin.

Soll diesen Aermsten geholfen werden, dann ist es nötig, die Lumpen von den Blößen und Wunden zu reißen, auch wenns weh tut und keinen angenehmen Anblick bietet. Und wenn gewisse Zustände an Hoftheatern einmal gründlich ausgeleuchtet werden, so könnte das wahrhaftig auch nichts schaden. Gerade an manchen Hofbühnen ist so vieles faul, ungesund und morsch, daß einmal ruhig über das geredet werden sollte, was alles mit dem Mantel des allerhöchsten Dienstes und Interesses sorgfältig vor den Augen der Mitwelt zugedeckt wird. Der Name des regierenden Herrn ist leider ein guter Panzer, an dem jede Anklage, die nicht haarscharf bewiesen werden kann, zerschellt. Solch Beweis aber ist in der Regel schwer zu führen, denn viele Hoftheater bestehen nur aus ungreifbaren Imponderabilien: nie ist „diesseits etwas bekannt."

Zum Schluß: Ist es den Darstellern angenehm, „einen Akt der Selbststrangulation" zu vollziehen, wie einzelne Blätter schrieben? Das läßt sich mit Ja und Nein nicht beantworten. Die einen sehen die Figuren des Stückes (meiner Ansicht nach haben sie recht) als nicht zu verallgemeinernde Menschentypen an, deren Verkörperung nicht ohne Reiz ist, eben weil sie nicht alltäglich sind. Die weniger Sensiblen denken sich: „Geschäft ist Geschäft, und ich habe laut Vertrag zu spielen, was mir zuerteilt wird, sofern die Rolle ‚meiner Individualität nicht entgegen ist'", und der am leichtesten chokierte Künstler wird diesen vertraglichen Zwang mit einem dicken Seufzer des persönlichen Unbehagens begleiten. Aber es ist noch sehr die Frage, ob durch die öffentliche Darstellung bestehender Schäden das eigene Nest beschmutzt oder nicht doch im letzten Ende davon gereinigt wird.

Die als Zuschauer anwesenden Bühnenkünstler selber waren augenscheinlich nicht beleidigt. Sie lachten über die Unwahrscheinlichkeiten der Komödie ebenso sehr, wie sie die Wahrheiten, besonders wenn sie mit Humor vorgebracht wurden, verständnisinnig erfaßten. Daß einer von ihnen eine Beleidigung des ganzen Standes aus der Komödie herausgelesen hat, glaube ich nicht. Drei minderwertige Hofschauspieler und ein Häuflein Schmierenkomödianten bedeuten nicht den ganzen Stand, und als Einzelwesen sind sie ja der Natur abgelauscht. Ob sie gerade der Bühne oder sonst einer Gesellschaftsklasse angehören, ist dabei völlig belanglos. Schwarze Schafe gibts überall. Der öffentliche Hinweis kann nur

dazu dienen, sie zu disqualifizieren, in welcher Herde sie immer sich finden. Albert Borée

Rheinische Uraufführungen

Das düsseldorfer Schauspielhaus erwacht zu fröhlichem Premierenleben. Schmidtbonn und Eulenberg, die Dramaturgen — Lyriker und Dramenschreiber beide — sichten den Einlauf mit Anteil und Geschmack, den sie auch dann nicht verleugnen, wenn sie, wie jüngst Schmidtbonn mit seinem ‚Grafen von Gleichen' tat, sich selber protegieren. Dieses dreiaktige Schauspiel, das man ein deutsches nennen darf, hat tragische Qualitäten: im Psychologischen grausam bis zur letzten Konsequenz, werden seine Verstandeswerte dennoch aufs angenehmste durch dichterische Impressionen balanciert.

Die Fabel vom heimkehrenden Gatten, der seinem treuen Weib die angetraute Rivalin ins Haus führt, ist in uns zumeist wohl als jene Schwindsche Anekdote lebendig, die in der Schackgalerie zu München hängt. Schmidtbonn hat diese Figuren aus der stummen Starrheit ihres imaginierten Lächelns aufgeweckt.

Ich sah einmal einen Fisch, der, scheinbar leblos, zwischen Glasplatten geklemmt, von einem Reflektor in gewaltigen Dimensionen auf eine Leinwand gezaubert wurde. Nie werde ich den ungeheuern Eindruck vergessen, den es machte, als die dunkle Fläche plötzlich zu atmen begann und dicke Ströme rubinroten Blutes den zuckenden Körper durchrasten. Dem Autor des ‚Grafen von Gleichen' ist mit dem zarten Märchen ein Aehnliches gelungen. Wie ist, was seine Kreaturen tun und sagen, alles von Leben durchströmt! Wir sehen die Gräfin hintaumeln von Leidenschaft zu Leidenschaft; aus den Schrecknissen der Eifersucht hinunter in jene Felsenhöhle, wo zuletzt des Türkenmädchens zerschmetterter Leichnam liegt, hinabgestoßen von der, die auf den Knien zuletzt gefordert, „was jedes Weib verlangt": unteilbar den Geliebten zu besitzen. Möglich, daß ein dramaturgischer Chirurg das symbolische Vorspiel im morgenländischen Kerker entbehrlich findet, oder aus dem problematischen Finale, da der Graf sich für immer von der Gattin wendet, wie sie den Mord an der Rivalin eingesteht, irgend etwas beweist, was den Wert des Werkes schmälern soll. Schlüpfen die rechten Spieler in diese Puppen, so, denk ich, soll man vor diesem Drama etwas erleben, was einem in der Fülle seiner Kraft nicht jeden Tag begegnet. Man spürte es bitter: Die Darstellung gab das Letzte nicht, das Wesentliche kaum im Umriß. Augenblicklich gleicht das Ensemble des Schauspielhauses einer Orgel, der die wichtigsten Pfeifen fehlen. Mit dem Dumont-Register allein, dem beinahe einzig brauchbaren, kann der göttlichste Musiker auf die Dauer keine Konzerte geben. Man überschätze doch endlich nicht die Stimmung der gemalten Wunder! Gewiß, den Lindemanns Regie im zweiten Akt sichtbar gemacht: der Frühling war entzückend. Trotzdem, er wäre lieblicher uns eingegangen, wenn er etwan auf der Stimme des jungen Türkenmädchens hergezogen wäre, oder auf einem Seufzer des Grafen Gleichen.

Es bleibt ferner fraglich, ob ein Theater, das schon so glücklich für die Reinheit des Stils eingetreten ist und unter großen Schwierigkeiten dafür weiter kämpft, dieser Idee durch Experimente nützt, deren Ausgang in Ansehung der mimischen Mittel kaum zweifelhaft erscheinen kann. Ein Stück von so ausgesprochen süddeutschem Wesen, wie

Karl Schönherrs ‚Erde‘, aufzuführen, war beispielsmäßig ein solches Experiment. Daß dieses Schauspiel sich trotzdem stark genug erwies, seine treibenden Kräfte auch unter dem fremden Himmelsstrich zu entfalten, spricht für den Gehalt dieser Komödie, die zuweilen wie eine dampfende Scholle ist, aus der die Menschen wie Bäume und die Bäume wie Menschen wachsen. Die Aufführung konnte eben dem Klangcharakter dieser bäurischen Sinfonietta nicht gerecht werden. Mit Ausnahme von Hans Sturm, der den Helden auf echte Nagelschuhe stellte, und Karl Eckert, der den Kindernarren, seinen Sohn, altbayrisch reden machte, sprachen die Darsteller einen Dialekt, der mehr indisch als steyrisch klang. Aber im Theater gibt es keinen Kompromiß mit Dialekten. Die ungenau gezogene phonetische Linie wandelt sich zur Karikatur, die Publikum und Dichter zu verhöhnen scheint.

Martersteig stehen zu Köln stärkere schauspielerische Hilfstruppen zur Verfügung. So war ihm unlängst gegeben, Ernst Hardts ‚Tantris der Narr‘ in einer Form auf die Bühne zu bringen, die die Schönheiten dieses Dramas hervortreten ließ. Rhythmische Schönheiten der Handlung und der Charaktere. Wer aus dem Buche kam, war überrascht, zu sehen, um wieviel farbiger die Wirklichkeit der Szene diesen Tristan und diese Isolde gestaltete, die, ob sie gleich in den atmosphärischen Höhen spekulativer Psychologie von einander scheiden, uns selten nur vergessen machen, daß ein Dramatiker sie ins Leben gerufen hat.

Richard Elchinger

Jubiläumsgastspiele

Eine vielversprechende Nachricht haben jüngst die wiener Blätter gebracht. Die Direktion des Theaters an der Wien beabsichtige, im Laufe des Sommers Gastspiele aller hervorragenden österreichischen und ungarischen Nationaltheater zu veranstalten. Man jubiliert nämlich bei uns in Oesterreich. Und dieser Reigen der theatralischen Künste aller Nationalitäten soll eine Huldigung für den Kaiser bedeuten. Für die Tasche der findigen Direktion natürlich auch. An sich ist die Idee ja nicht neu. Bedeutet aber heute weit mehr als ehedem. Denn mehrere der Völker sind seither um vieles lauter geworden, als dies ihre tatsächliche Bedeutung gestatten sollte. Das sprachliche Babylon diesseits und jenseits der Leitha hat sich um einige Stimmen vermehrt. Fast jede der kleinen und kleinsten Nationen hat sich bemüßigt gefühlt, ‚ihre‘ Literatur zu entdecken oder zu — machen. Man darf neugierig sein! An diesen Gastspielen wird sich ermessen lassen, über welches Maß geistiger Selbständigkeit und Kultur jede einzelne verfügt. Die Resultate dürften vielfach schwächer ausfallen, als nach dem großen politischen Lärm des Tages erwartet werden könnte. Das ungarische und das polnische Theater werden Ursprüngliches zu geben haben. Die tschechische künstlerische Selbständigkeit wird sich wahrscheinlich in der Musik äußern. Mit seinen Dramen dürfte dies Volk — im Verhältnis zu seiner politisch-wirtschaftlichen Bedeutung — kaum bedeutenden Ansprüchen genügen. Das slovenische, kroatische, überhaupt alle südslavischen Theater sind vom französischen und deutschen Theater abhängig. Die dramatische Kunst der österreichischen Italiener wächst jenseits der Adria. Weit über Schaustellungen bunter Kostüme dürfte das Ganze nicht geben.

Der meisten Nationalitäten dramatische Kunst spricht nicht eigene, sondern vornehmlich deutsche Sprache.

Nichts kann dies deutlicher erweisen, als der geplante Reigen unsers sprachlichen Tohuwabohu. Wird diese Erkenntnis imstande sein, die nationalen Gegensätze zu mildern und natürliche Abstufungen herbeizuführen? Schwerlich von heute auf morgen. Hier ließe sich höchstens ein wenig politisches Theater — und ein Geschäft machen. Kunst niemals.

Hugo Alt

Münchner Residenztheater

Warum der Bankier Robert Rütner in Karl Friedrich Feldners Lustspiel just ‚Der rechte Mann' ist, bleibt gleich geheimnisvoll. Um einem Tag Arrest zu entgehn, läßt er sich in den Reichstag wählen. Es gibt gar nichts Typischeres, nicht wahr? Wer möchte noch bestreiten, daß die ungesuchtesten Motive immer die brauchbarsten sind! Nur finden muß man sie. Also Robert Rütner, der Bankier, wandert statt ins fidele Gefängnis in den langweiligen deutschen Reichstag. Der Verfasser sagt: das ist seine einzige Rettung. Nein, behaupte ich, das gerade ist sein Verderben! Der nemesisgejagte Gatte, Vater und Lebensunkünstler ist immerhin eine leidlich spaßhafte Person. Der erfolgreiche Reichstagskandidat dagegen fällt dramatisch durch, weil er sich unbefugter Uebergriffe aus dem Gebiet der Posse in das der sozialen und politischen Motive schuldig macht. Dafür müßte er einen Tag eingesperrt werden, und das Stück könnte wieder von vorn anfangen. Das aber, nein, das wollen wir nicht wünschen. Denn — trotz manch schlagender Pointe im Dialog und trotz der allzudeutlichen Geschicklichkeit im Handwerk — die Dichter Blumenthal, Kadelburg und ihre Gesellen können das ja tausendmal besser.

Otto Falckenberg

Fastnachtsspiele in Mannheim

Das mannheimer Hof- und Nationaltheater führte — dem unerfreulich ‚modern' gewordenen Karneval zu Ehren — vier erfreulich unmoderne Fastnachtsspiele von Hans Sachs auf, breit ausgewalzte dramatische Episoden mit moralischer Pointe und unmoralisch-draufgängerischem Humor. Hans Sachs wird seit Goethe und Wagner einigermaßen überschätzt. Ist aber auch nicht, wie es den ihn ignorierenden Theaterdirektoren trotz Goethe und Wagner beliebt, zu unterschätzen. Denn er hat die Entwicklung zum weltlich-nationalen Drama in Deutschland insofern beschleunigt, als er zuerst den Dialog und die redenden Personen nicht mehr nach der alten Schablone dirigierte, sondern abwechslungsreich und hie und da sogar mit einer gewissen Leichtigkeit den Stoff anordnete. Was ihn für immer lesens- und aufführenswert macht, das ist die Handfertigkeit, mit der er den Humor seiner freilich nicht originalen Stoffe bühnenmäßig auszumünzen versteht. Dabei preßt er aus jeder Szene auch den letzten komischen Effekt aus. Für die einzelnen Gestalten aber, als da sind dumme Bauern, pfiffige fahrende Leute, boshafte Weibs- und geile Mannsbilder, „hätt er ein Auge treu und klug". Freilich kommt er mit seiner Charakterisierungskunst über den Gegensatz pfiffig und dumm so gut wie gar nicht hinaus.

In Mannheim erzielte das ‚Heiße Eisen', das ‚Narrenschneiden', der ‚Fahrende Schüler' und das ‚Schinkenholen im Deutschen Haus' großen Beifall. Das lag zum Teil auch an der Aufführung. Carl Hagemann, der die Regie führte, hatte augenscheinlich versucht, der Darstellung

einen primitiv eckigen Stil aufzuprägen. Jedoch ohne Erfolg! Die moderne Schwankmanier triumphierte. Wie gesagt, nicht zum Schaden der Theaterwirkung. Ein paar handfeste Komiker hatten sich dieses reiche Rohmaterial an szenischer Komik nach Herzenslust zurechtgeknetet. Hagemann hatte den Stücken einen primitiven szenischen Rahmen gegeben, in den er auch ein mittelalterliches Zuschauerpublikum einfügte. Damit hätte er recht getan — denn für Hans Sachs ist sein Publikum gleichsam eine passive persona dramatis — wenn er zugleich auch versucht hätte, diese Zuschauer nebst den Komödianten mit der Lokalität des Spiels, erst einer Schenke und dann einem Marktplatze, zu einem einheitlichen Bühnenbilde zu verschmelzen.

Hermann Sinsheimer

Deutsche Uraufführungen

23. 1. Emil Strauß: Hochzeit, Drama. Berlin, Kammerspiele des Deutschen Theaters.

Paul Alexander: Das Recht auf Liebe, Schauspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Ernst Hardt: Tantris der Narr, Drama. Köln, Schauspielhaus.

Konrad Falke: Masken, Einakter-Trilogie (Julia, Tragisches Spiel; Pauls Hochzeit, Drama; Frau Gaja, Tragödie). Zürich, Stadttheater.

25. 1. Hans Müller: Die Puppenschule, Schauspiel. München, Residenztheater.

26. 1. Gottlieb Fischer: Das Schloß am Meer, Drama. Bern, Stadttheater.

28. 1. Adolf Urban: Die Brandung des Lebens, Drama. Aue, Carolatheater.

30. 1. Rudolf Genée: Gräfin Katharina, Einaktiges Schauspiel. Meiningen, Hoftheater.

3. 2. Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen, Schauspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

4. 2. Max Reimann und Otto Schwarz: Bei uns da drüben, Koloniallustspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Ludwig Heller und Bernhard Rehse: Kampf, Schauspiel. Krefeld, Stadttheater.

Fritz von Briesen: Mister Schulze, Schwank. Altona, Schillertheater.

5. 2. Rudolf von Gottschall: Die Welt des Schwindels, Historisches Lustspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

Gottlieb Fischer: Arnold von Melchthal, Drama. Aarau, Literarische Gesellschaft.

7. 2. Karl Wilhelm Roettiger: Hypnose, Drama; Schicksal, Einaktiges Drama. Altona, Stadttheater.

10. 2. Emil Hecht und Christian Eckelmann: Madame Harpagon, Posse. Mannheim, Hoftheater.

13. 2. Leo Feld: Start, Komödie. Wien, Kleines Schauspielhaus.

15. 2. Rudolf Presber: Die Dame mit den Lilien, Phantastisches Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Johanna Baltz: Psyche, Schauspiel. Barmen, Stadttheater.

Curt Müller: Sancta Justitia, Eine Komödie der Ehrlosen. Leipzig, Schauspielhaus.

Alexander Engel und Julius Horst: Die blaue Maus, Schwank. Wien, Raimundtheater.

17. 2. Karl Roeßler: Hinterm Zaun, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

18. 2. Alexander Engel und Julius Horst: Die Mausefalle, Schwank. München, Volkstheater.

20. 2. Julius Bab: Der Andere, Tragische Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

21. 2. Richard Rolf: Ein Ehrenopfer, Schauspiel. Metz, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 13
26. März 1908

Der Teufel / von Franz Molnár

Ein Spiel in drei Aufzügen, das, nach der Aufführung des Lessingtheaters, als Buch bei Julius Bard in Berlin erscheint, dessen Inhalt, nach der wiener Premiere, Alfred Polgar hier erzählt hat, und von dem, als Probe, der Schluß des ersten Aufzugs mitgeteilt wird.

Zehnter Auftritt
Der Teufel. Jolantha

Jolantha: Ich wollte Ihnen sagen . . .

Der Teufel (unterbrechend): Das ist nicht wahr?

Jolantha: Was ist nicht wahr?

Der Teufel: Was immer. Sie wollen nur mit mir sprechen, weil es Sie verdrießt, daß Ihr Gatte zur Unzeit gekommen ist.

Jolantha: Aber glauben Sie doch . . .

Der Teufel: Das kann keine Frau verlangen!

Jolantha: Aber ich sage die Wahrheit.

Der Teufel: Dann lügen Sie erst recht! Bleibt Ihr Frauen nur hübsch bei der Lüge; so können wir uns einigermaßen verstehen.

Jolantha (überführt): Soll es denn wirklich dahin kommen, daß ich denken und sagen muß, was Sie wollen?

Der Teufel: So weit sind wir noch nicht, leider . . . Also, was wollen Sie von mir?

Jolantha: Ich bitte Sie, heute abend nicht zu uns zu kommen.

Der Teufel: Aha!

Jolantha: Jetzt ist mein Mann hier, jetzt atme ich wieder auf! Ich bin eine glückliche, eine anständige Frau, ich will es auch bleiben. Mich verletzt Ihr frivoler Ton. Ihr Sprechen. Ihr Denken. Diese geheime Kraft, mit der Sie auf ein dunkles Etwas lossteuern, beängstigt mich. Ich ertappte mich vorhin, daß es mich interessierte, was Sie sagten. Ich danke Gott, daß mein guter Mann Ihren Sermon unterbrochen hat. Er kam zur rechten Zeit.

Der Teufel: Als Pointe meines Sermons. Ich habe Sie dabei beobachtet. O, gnädige Frau, Sie gaben mir recht.

Jolantha: Ich beschwöre Sie!

Der Teufel: Haben Sie Furcht?

Jolantha: Nein, aber . . . (Bestimmt) Ich bitte Sie, heute abend nicht zu kommen.

Der Teufel (verbeugt sich tief): Ich komme.

Jolantha: Und wenn mein Mann Sie auffordern wird, nicht zu kommen?

Der Teufel: Ihr Mann wird mich auffordern, zu kommen.

Jolantha: Und wenn ich Sie in Gegenwart meines Mannes auffordern werde, nicht zu kommen?

Der Teufel: Gut, schließen wir einen Pakt. Wenn Sie nachher in Gegenwart Ihres Mannes Ihre Einladung nicht nochmals wiederholen, bleibe ich weg. Laden Sie mich nochmals ein, dann komme ich.

Jolantha (aufatmend): Schön. Sehen Sie, das war nett. Jetzt fühle ich mich wieder wohler.

Elfter Auftritt

Der Teufel. Jolantha. Alfred. Hans. Dann Mizzi. Hans und Alfred kommen aus dem Atelier, Alfred wird vom Teufel sofort in ein Gespräch verwickelt, während Hans auf Jolantha zugeht

Jolantha: Gehen wir?

Alfred: Mach Dich bereit, mein Kind.

Hans (hilft Jolanthen in die Jacke): Jetzt merke ich erst, wie schlecht die Skizze ist.

Jolantha: Sehen Sie mich nicht so an, Hans.

Hans: Wenn ich auch nicht hinschaue, sehe ich Sie doch.

Jolantha (bedeckt mit einer Hand das Gesicht): Sie werden mich nicht malen, Hans. Nur fort, nach Hause, nach Hause . . . . (Geht auf den Teufel und Alfred zu)

Der Teufel: Was Sie sagen! Sie vertreten hier meinen Freund Frebody?

Alfred: Frebody ist Ihr Freund?

Der Teufel: Schon seit zwanzig Jahren; ich war auch bei meinem letzten Aufenthalt in London bei ihnen Gast, Sie wissen doch, daß (macht eine Grimasse) . . . es da oben etwas faul steht?

Alfred: Nicht möglich! Aber Sie sind schon der Zweite, der mir das sagt!

Der Teufel: Der junge Frebody will nämlich eine Fleury-Novarin heiraten, und alle Welt weiß, daß die Fleury-Novarins vor dem Zusammenbruch stehen.

Alfred: Natürlich. (Betroffen) Und da will er hineinheiraten?

Der Teufel: Das wäre noch nicht das Schlimmste. Aber er hat,

um die Aktien wieder in die Höhe zu bringen ... doch das ist eine lange Geschichte, und ich habe leider dringend zu tun. (Will gehen)

Alfred (hält ihn zurück): Bitte, bitte, bitte! Was Sie da sagen, interessiert mich ganz außerordentlich. Sie werden begreifen! Es geht auch um meine Haut.

Der Teufel: Ein andermal.

Alfred: Also heute Abend ... Sie sind doch unser Gast.

Der Teufel: Gut, daß Sie mich daran erinnern. (Auf Jolantha blickend) Ich habe mich soeben bei der gnädigen Frau entschuldigt: ich muß leider auf das Vergnügen verzichten. Ich hatte ganz vergessen, daß ich heute Abend den englischen Generalkonsul aufsuchen muß.

Alfred: Dann morgen.

Der Teufel (mit einer Geste des Bedauerns): Morgen reise ich ab — mit dem ersten Zug.

Alfred: Ich muß aber diese Informationen haben. Ich werde Gewalt anwenden. (Zu Jolantha) Liebes Kind, bitte Du doch den Herrn Doktor, daß er zu uns kommt.

Jolantha (verlegen): Ja, wenn dringende Geschäfte ...

Der Teufel: Nun, gar so dringend sind sie ja nicht. Es käme eben auf ein kleines Opfer an ...

Alfred: Na also ...

Jolantha: Ich möchte um alles in der Welt nicht, daß uns der Herr Doktor ein Opfer bringt.

Der Teufel (schlägt sich vor die Stirne): Da fällt mir eben ein, daß der Generalkonsul ja verreist ist! Und wenn die gnädige Frau ...

Alfred (zu Jolantha): Also! (Nimmt den Hut)

Jolantha (mit Ergebung): Dann schenken Sie uns das Vergnügen.

Der Teufel: Pardon, meine Gnädigste, ich habe nicht recht verstanden.

Jolantha (resigniert): Wir bitten Sie, uns das Vergnügen zu schenken.

Der Teufel (schlägt die Hacken zusammen): Verbindlichsten Dank! (Zieht sich mit übertriebener Verbeugung zurück).

Alfred (zu Hans): Du kommst später?

Hans: Ja — ein — Kunsthändler — — —

Alfred: Deine Kunsthändler kenne ich! Und das soll heiraten!

Jolantha (neugierig, halb eifersüchtig): Wie?

Hans: Oh, nichts.

Der Teufel: Pst! (Pause) Hat es nicht geklopft?

Alfred: Ich habe nichts gehört.

Der Teufel: Schon wieder. (Höhnisch) Der Kunsthändler offenbar. (Oeffnet die Eingangstüre) Sie sind es, meine Liebe treten Sie nur ein.

Mizzi (tritt ein): Guten Abend.

Hans: Guten Abend.

Der Teufel (leise zu Alfred): Seien wir diskret. Verschwinden wir.

(Mizzi blickt starr auf Jolantha)

Der Teufel (zu Jolanthen): Der Kunsthändler.

Alfred (geht mit boshaftem Lächeln voraus): Also, auf Wiedersehen

Der Teufel (zu Jolantha): Sie lachen nicht?

Jolantha: Nein!

Hans (zu Mizzi, nach dem Atelier deutend): Mein Fräulein, ich komme sofort.

Der Teufel: Mein Fräulein? Nicht schlecht!

Hans: Gnädige Frau!

(Jolantha mit stummem Nicken an Hans vorbei, will ab)

Der Teufel (verstellt ihr den Weg): Nun werde ich mich für Ihre Einladung revanchieren. In fünf Minuten platze ich wieder herein. Sie ahnen gar nicht, wie geschickt ich meinen Paletot hier vergessen werde. (Küßt Jolantha die Hand. Jolantha geht mit einem Blick auf Hans und Mizzi ab. Andreas hilft dem Teufel in Hansens Paletot, den Hans dem Teufel selbst gereicht hat.)

Andreas: Verzeihen Sie, das ist der Paletot meines Herrn.

Der Teufel: Maul halten! (Ab. Andreas folgt ihm kopfschüttelnd)

Zwölfter Auftritt

Hans. Mizzi

Hans: Habe ich Dir nicht versprochen, zu kommen? Was willst Du hier?

Mizzi: Du schämst Dich wohl meiner vor den Leuten?

Hans: Wenn ich doch schon versprochen habe, zu kommen! Was willst Du noch?

Mizzi: Ich war unten im Kaffeehaus und habe über alles nachgedacht . . . Und doch . . . (sie umarmt ihn) Ach, lieber Hans, sei nicht böse, heirate nicht!

Hans: Du zerdrückst mir den Kragen.

Mizzi: Früher war es mir ganz gleichgültig. Aber jetzt, wo ich diese Menschen gesehen habe, jetzt bekomme ich Herzklopfen . . . . Heirate nicht!

Hans: Wein' doch nicht immer, Kind. (Streichelt sie) Das macht Dich häßlich.

Mizzi (mit liebenswürdiger Offenheit): Nicht war . . . ich bin ein Trottel?

Hans: Ja, mein Kind. Siehst Du, jetzt bist Du vernünftig. So lieb ich Dich auch. Und nun wollen wir schön ruhig meine Heirat besprechen. Komm' her Schatz, bleib bei mir, leg ab . . . So! (Hilft ihr die Jacke zur Hälfte ausziehen) Denn schließlich bist Du ja doch mein . . mein . . mein . .

Dreizehnter Auftritt

Die Vorigen. Der Teufel

Der Teufel (ist geräuschlos eingetreten und setzt den Satz fort): Mein, mein Palelot muß hier sein, denn Dein Diener, der Dummkopf hat ihn

mit Deinem vertauscht (legt den Paletot ab). Du hast wohl nichts zu tun, als Damen zu entkleiden?

Mizzi (entsetzt): Was? Also doch? Jetzt ist es aus!

Der Teufel: Ich scheine da wohl bei einem Damenschneider zu sein.

(Mizzi bricht in Tränen aus und eilt weg)

Vierzehnter Auftritt

Hans. Der Teufel

Hans: Das hast Du gut gemacht! Danke!

Der Teufel: Nichts zu danken.

Hans (unhöflich): Du sollst gleich Deinen Paletot haben! Ich will Dich nicht weiter aufhalten.

Der Teufel (unbeirrt, mit höhnischem Lächeln): Der Anhänger ist abgerissen; Dein Diener näht ihn eben fest. Wenn er damit fertig ist, bringt er den Paletot schon selbst .... Nein, das war entsetzlich!

Hans: Was?

Der Teufel: Wie diese Frau sich draußen an den Mann geklammert hat. Als ob Sie bei ihm Schutz finden wollte.

Hans: Du willst doch nicht sagen ....

Der Teufel: Sag, mein Junge, lohnt es sich, ein Esel zu sein?

Hans: Daß Du mich als gescheiter Mensch nicht verstehen willst! Ich habe doch diese Frau jahraus, jahrein Tag für Tag gesehen, und nie ist es mir eingefallen, daß ... und wenn auch .... dann habe ich mich eben ausgelacht.

Der Teufel: Schau sie doch nur an — sie ist Dein, wenn Du nur willst! Du brauchst nur die Hand nach ihr auszustrecken, und Du hast Dein Glück, die große Lebensfreude! Ein andrer rackert sich um ein solches Weib sein Leben lang ab, und Dir fliegt es zu. Ein gefundener Schatz!

Hans: Eben darum! (Wegwerfend) Ein gefundener Schatz!

Der Teufel: Im vergangenen Herbst, am siebenten September — ich habe mir auch das Datum gemerkt — da habe ich etwas ganz Merkwürdiges erlebt. Beim Kleiderwechseln finde ich in der Westentasche ein Goldstück, das dort, wer weiß wie lange, gesteckt hat. „Schau," denke ich, „gefundenes Geld"! Ich sehe es mir an, wende es hin und her und denke: „Wann habe ich Dich wohl in der Tasche vergessen?" Und während ich es so angucke, entgleitet das Goldstück plötzlich meinen Händen und rollt irgendwo hin. Ich bücke mich darnach, suche und suche und kann es nirgends finden. Ich werde nervös, weil es so spurlos verschwunden ist. Ich suche eine halbe Stunde, dreiviertel Stunden umsonst. Ich werde ärgerlich, rücke alles vom Platze — ich kann es nicht finden! Ich rufe den Diener, wir suchen beide. Alles umsonst. Mit einemmale fahre ich auf und brülle auf den Diener los: „Du hast es gefunden und eingesteckt, Du Gauner!" Er wird wütend und grob. Ich will nach ihm schlagen, da blitzt sein Auge, er greift nach seinem Messer, ich nach meiner Waffe und

mit dem Revolver, mit diesem Revolver hier hätte ich beinahe einen Menschen niedergeknallt um ein Goldstück, das ich nicht brauchte, von dem ich vorher nichts wußte, das ich gefunden hatte. (Legt den Revolver unabsichtlich auf den Tisch)

Hans (verlegen): Ich verschenke gefundenes Geld.

Der Teufel: Ich hätte das Goldstück ja auch verschenkt; aber es ist mir entrollt. Und was uns entschlüpft, dem eilen, dem jagen wir nach . . .

Hans: Um ein gefundenes Goldstück zum Revolver zu greifen!

Der Teufel: Darum wird Dir diese Frau immer kostbarer werden. Du wirst erkennen, daß sie Dir Schwingen hätte verleihen können, daß sie die Wärme, die Farbe ist, daß ihr heißer Odem Dich aufpeitscht! Das erkennst Du, wenn sie Dir entgleitet. „Mit ihr wäre ich groß geworden! Ein Meister! Aus Liebe zur Kunst? . . . Unsinn! Aus Liebe zur Liebe! Um vernichtender, versengender geküßt zu werden!" (Er greift nach den Shawl, den Jolantha benützt hatte) Das durfte auf ihrem nackten Busen ruhen!

Hans (leise, sinnlich hinträumend): Ein samtnes Polsterchen!

Der Teufel: Ein Auge, wie schlummernde Glut. Verschleierte Diamanten!

Hans (in großer Erregung): Willst Du mich wahnsinnig machen! Willst Du mich ins Unglück hetzen? Schweig! Nein und tausendmal nein . . . hörst Du . . . nein! Jahrelang hat mich mein Weg an ihr vorbeigeführt, und so soll es bleiben. Ich will das gefundene Gold nicht!

Der Teufel (eindringlich): Und wenn es Dir davonrollt? Wenn ein andrer damit wegläuft . . .

Hans (auffahrend): Wer?

Der Teufel (triumphierend): Ich! (Pause)

Hans (entsetzt): Du?

Der Teufel: Heute Abend! Diese Nacht noch wird sie mein. Ich spiele mit ihr, wie es mir beliebt . . . Seit zehntausend Jahren habe ich kein solches Liebchen gehabt!

Hans: Was sagst Du da?

Der Teufel: Liebchen, sag ich! Sie wird sich beugen, wie ich sie biege! Komm nur heute Abend zu ihr. Wenn die Lichter brennen, der Duft aufsteigt . . . und sei Zeuge, wie man eine Frau zu Falle bringt. Ehe der Hahn kräht . . .

Hans: Genug!

Der Teufel: Sei Zeuge, und Du stürmst auch Deinem Goldstück nach. Jede Stunde, von der Du nicht weißt, wo sie sie zugebracht hat, war sie bei mir. In allen Wagen sitzen wir, durch alle Seitengäßchen huschen wir! Immer wir beide, fest umschlungen. Und hinter jeder Gardine, wo plötzlich ein Licht verlischt, umarmen wir uns und blicken aus dem molligen Neste nach Dir, in Dein wildes, verliebtes, trauriges, verzerrtes Gesicht, in Dein irres Auge und schmiegen uns aneinander und verlachen Dich . . .

Hans (in höchster Aufregung): Genug!

Der Teufel (mit erhobener Stimme): Wir lachen über Dich, Du trauriger Mann, und ihr Lachen wird wilder, und sie wird lachen wie eine Frau, die in Wonnen auflacht.

Hans (aufschreiend): Du! (Greift blitzschnell nach dem Revolver auf dem Tisch)

Der Teufel (faßt ihn schnell am Handgelenk. Pause. Hans läßt den Kopf sinken. Er zieht langsam seine Hand zurück. Auch der Teufel nimmt die Hand vom Revolver. Hans senkt den Blick zu Boden. In diesem Augenblick erscheint Andreas geräuschlos hinter dem Teufel, dessen Pelz im Arm. Die Tür bleibt offen. Andreas hilft dem Teufel in den Rock und stellt sich zur Türe. Der Teufel nimmt seinen Zylinder, tritt an den Tisch, nimmt langsam den Revolver und behält ihn in der Hand. Sagt dann mit leisem, mit traurigem Lächeln, väterlich warm): Siehst Du mein Junge, man greift um ein verlorenes Goldstück zum Revolver. (Er steckt den Revolver in die Tasche, und, ohne den Blick von Hans zu wenden, geht er langsam zur Türe. Von der Schwelle aus blickt er zurück, in seinem Auge blitzt es teuflisch auf, dann geht er rasch ab)

Vorhang

Liliencronsche Dramatik

Es ist die Dramatik eines, der sich an Wildenbruchs Anfängen versehen hat, aber nicht in Beirut, sondern in Kiel geboren ist. Kiel mit Umgebung hat erstens der Welt die Sprotten geschenkt und sich zweitens nationale Verdienste um die Ausbildung des Hohenzollernnachwuchses erworben: in der Geschichte des deutschen Dramas eine Rolle zu spielen, scheint es nicht berufen. Dafür hat Liliencron der Vaterstadt wenigstens einen Platz im Drama der deutschen Geschichte angewiesen. ‚Die Rantzau und die Pogwisch‘ beginnen bei Kiel. Das Jahr 1459 geht zu Ende. Die Türken haben Konstantinopel erobert, und Gutenberg hat die Buchdruckerkunst erfunden. Dramen aus diesen Stoffgebieten könnten von vornherein auf ein gewisses Interesse und teilweise auch auf unser Verständnis rechnen. Daß aber Adolf, Graf von Holstein und Herzog von Schleswig, mit Tode abgegangen ist, und daß es in diesem Augenblick eine Bedeutung hat, ob Holstein vom Bruderzweige Schleswig getrennt wird oder nicht; ob Holstein, das sich seit dreihundert Jahren der Dänenherrschaft widersetzt hat, dem Dänenkönig Christian zufällt oder nicht; ob Otto, Herr von Schauenburg, ein Recht auf Holstein hat, auf Schleswig nicht: das ist denn doch zunächst das denkbar zäheste Stück Provinzialhistorie. Liliencron hat es nicht in Fluß

gebracht. Dabei wäre zweifellos auch hier das Einzelne und Winzige au irgend eine Art zur allgemeinen Weihe zu erhöhen gewesen. Wildenbruch hätte, der rückwärtsgewandte Prophet, warnend auf die Uneinigkeit der holsteinischen Edelleute wie auf ein Sinnbild der deutschen Kleinstaaterei hingewiesen und zum Schluß in der Beseitigung dieser kleinen Gegensätze die große Einigung Deutschlands allegorisiert. Liliencron bleibt in der Enge. Der Kampf ums Dänen- oder Deutschtum Plöns ist für ihn Selbstzweck. Um dennoch unsern Anteil zu erregen, verschwistert und verschwägert und verkuppelt er die streitenden Parteien kreuz und quer. Die feindlichen Geschlechter, deren Namen Rantzau und Pogwisch für uns Schall und Rauch sind: sie stehen uns von allem Anfang näher, wenn Schack von Rantzaus Frau die Schwester Henning Pogwischs und Henning Pogwischs Sohn der Auserwählte von Schack Rantzaus Tochter ist.

Es hilft gleichwohl nicht viel, daß Liliencron so ernst um menschliche Intimität bemüht ist. Die Klammern machens nicht. Der Dichter würde am liebsten fast für jeden Vers verzeichnen, mit welchem Ausdruck des Gesichtes und der Stimme er zu sprechen ist. Im Erzählerton; lächelnd; mit einer runden Handbewegung; schlau aussehend; schmunzelnd; ärgerlich; in düsterer Erinnerung; mit feinem Spott; edel; verächtlich; außer sich. Das ist bezeichnend für den Undramatiker. Die Mienen- und Geberdensprache kann und muß mit dem Dramenverse selbst gegeben sein. Liliencrons Vers hat keinerlei Aktivität. Das ist der eine Grund, warum kaum eine Szene eigentlich dramatisch wirkt. Der Mangel an Motivierung ist der andre Grund, der freilich für sich nicht genügen würde, die dramatische Wirkung zu verhindern. Sonst wäre Schiller ja verloren. Goethe erzählt, als eins von vielen Beispielen, was er beim ‚Tell' für Not hatte, wo der Autor den Geßler ohne jeden Anlaß einen Apfel vom Baume brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Daß er selbst dagegen oft zu sorgsam motivierte, entfernte, meint er, seine Stücke vom Theater. In diesem einen Punkt ist Liliencron ein Schiller, eine Karikatur von Schiller oder ein unendlich potenzierter Wildenbruch. Das kommt und verschwindet und springt mit gezückten Schwertern aus der Kulisse und umzingelt und bindet an Bäume und befreit und verbündet sich und läuft wieder auseinander und mordbrennt und entführt und ersticht hinterrücks: und man ahnt weder den kausalen noch auch nur den pragmatischen Zusammenhang. In gar zu groben Zügen ist Pogwisch als der treue Diener seines Herrn und Rantzau als der kühlere Realpolitiker umrissen. Zu einer Ausgestaltung fehlts, abgesehen von der Fähigkeit, an Zeit. Was muß nicht alles in diesen fünf erfreulich kurzen Akten vor sich gehen! Julia und Romeo verlangen ihre Szenen. Ein anderes, älteres Pärchen will seine Liebe gleichfalls sich und uns beweisen. Ein

neunzigjähriger Verräter kehrt — der Himmel weiß, zu welchem Zweck — aus der Verbannung heim und stirbt vor unsern Augen. Ein Falstaff schleppt sich witzlos durch das ganze Stück. Der Schäferhanns von Hauptmann heißt, ungefähr ein Dutzend Jahre früher, Heyno mit dem Bogen. Christian von Dänemark hat einen wilden Bruder, Geert von Oldenburg, der uns verschiedentlich zu demonstrieren hat, welch einen Eindruck seine goldene Rüstung auf jungfräuliche Herzen macht, und der im übrigen ein grauenhafter Maulheld ist. Liliencron hat seine Stücke selber Ritter-, Rassel- und Räuberdramen, Sinfonien von Panzer-, Säbel- und Sporengeklirr genannt. Vermutlich hat er sie damit nur objektiv kennzeichnen wollen. Aber diese onomatopoetischen Alliterationen enthalten auch eine vernichtende Kritik des Dramatikers Liliencron, die nicht einmal der Roheste von uns überbieten könnte. Ebensowenig freilich überbieten dürfte. Denn wir brauchen blos an den Lyriker Detlev von Liliencron zu denken, und selbst dies miserable Schauspiel schimmert heller.

Den Lyriker verleugnet es in keinem Akt. Wie der Refrain historischer Balladen klingt es, wenn ein halb Dutzend Mal die Worte wiederkehren: Der Page Iven Reventlow steht oben! Oder: Der Adel Holsteins wünscht allein zu sein! Eine Figur ist überhaupt ganz auf Lyrik gestellt, und auf die schwermutvollste noch dazu. Wulff Wohnsfleth geht neben den zahlreichen, teils überflüssigen, teils undurchdringlichen, teils gleichgültigen Handlungen einher, nicht etwa als ihr Chorus von antiker Herkunft, sondern wie ein dramatisch unabhängiger Lyriker aus unglücklicher Liebe, der jede Gelegenheit, sein übervolles Herze zu entladen, ergreift oder geradezu an den Haaren herbeizerrt. Es stand einmal ein Schloß In eines Waldes tiefer Herrlichkeit . . . In Frühlingsgärten, wenn die Wildgans, schreiend, den Mond im Flug beschattend, nordwärts zog — Wenn süß im Busch die Drosseln schlugen . . . lag es friedlich und einsam und den Menschen fern. Man muß schon Geert von Oldenburg heißen, um den Träumer so schöner Stimmungen zornwütig anzuherrschen. Aber man muß doch auch Wulff Wohnsfleth sein und den Dramatiker Detlev von Liliencron zum Vater haben, um möglichst ungeeigneten Personen an möglichst unpassender Stelle reine und tiefe Kindermärchen zu erzählen.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus ist es, das den Irrtum beseitigt hat, als hätten die deutschen Theaterdirektoren des letzten Vierteljahrhunderts sich an Liliencron versündigt. Es hat in dankenswerter Weise ganze Arbeit getan, indem es die Schwächen der Radaugeschichte eher offenbart als verhüllt und die menschlichste Figur, Wulff Wohnsfleth, dem kultiviertesten Mann des talentereichen Ensembles, Herrn Rudolf Lettinger, vertraut hat.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Burgtheater spielt man: ‚Der kleine Landprediger' von J. M. Barrie. Ins Deutsche übersetzt und bearbeitet von Rudolf Lothar (selbstverständlich). Das ist eine echt englische Theater-Spielerei, genau nach der seltsamen Rezeptologie der bürgerlichen englischen Dramenküche zubereitet: sehr viel Sentimentalität, ein wenig exzentrischer Spaß, ein wenig Gesellschaftssatire, sehr viel Güte, ein wenig Albernheit, ein Gran Torheit und viele Pfund Liebe. ‚Quality street' (‚Im stillen Gäßchen') desselben Autors war feiner. Es hatte eine pretiöse Anmut, die dem ‚Kleinen Landprediger' abgeht. Ich möchte sagen: seine Heiterkeit roch besser. Seine gute Laune schwebte, wie ein diskretes Parfüm, zerstäubt, über den wohl süßlichen, aber immerhin bizarren Menschen des Spiels. Es hatte Stimmung. Die Stimmung der kleinen, freundlichen, ungeheuer netten Provinzstadt, die so sauber aussieht, als würden täglich alle Häuser und Häuschen, Straßen, Kirchen, Menschen und Gedanken und Neigungen, die im Städtchen daheim sind, von einer sorglichen Hausfrau mit dem Staubtuch blank gewischt. Auch ‚Der kleine Landprediger' hat diesen rosig blühenden Humor und diese empfindsame Ironie, die dem ‚Stillen Gäßchen' seinen apartesten Reiz gaben. Aber es fehlt ihm leider ganz: der kräftige Einschlag von grotesker Komik. Es ist eine sanft-heitere Spielerei, zart und geringfügig, eine niedliche Langeweile, eine Limonade in fünf Schlückchen. Clownerien und Rüpelspäße, die Baßtöne des Humors, fehlen. Die gaben, in ‚Quality street', mit der dünnen, wie gezirpten Backfisch-Heiterkeit des Stückes Klangmischungen von Reiz. Das neue Lustspiel ist zu zimperlich in seiner Fröhlichkeit. Seine Komik hat einen ängstlichen Trippelschritt, der bei aller Anmut schließlich doch recht fade wird. Trotzdem ist es nicht unsympathisch. Es gibt genrehafte Bildchen, die ganz hübsch sind und ein eigenartiges Kolorit haben. Ein Barriesches Kolorit, das doch mehr bringt als die typischen deutschen Lustspielfarben. Wie ein junger, sentimentaler Landprediger ein ebenso aristokratisches wie abenteuerliches, so edles wie lustiges, so entzückendes wie tapferes Mädchen gewinnt (im deutschen Roman werden solche Mädchen als ‚wilde Hummeln' angemeldet), das ist die Hauptlinie der Handlung, die im übrigen zu nichtig und zu kindlich-romantisch ist, um nacherzählt zu werden. Manches lustige episodische Detail erfreut. Verstohlen — wie absichtlich weggewischt — machen sich sogar psychologische Züge, Züge einer schärfern, liebevoll-satirischen Betrachtung dieser kleinen, in der Enge wohnenden Landmenschen bemerkbar. So scheint mir das Verhältnis des jungen Predigers zu den biedern alten Herren der Gemeinde sehr nett gezeichnet. Es ist drollig, wie hier die Schäfchen über ihren Hirten wachen; mit einer Mischung von Liebe und Bosheit, von echter, nur ein wenig kümmerlicher Herzensgüte und stumpfem Zelotismus, welche Mischung zu sehen einem ganz kurzsichtigen Erzählerblick doch kaum gelingen

mag. ‚Der kleine Landprediger‘ wird im Burgtheater sehr sauber gespielt. Fast zu sauber. Frau Retty flattert und zwitschert und piepst mit gewohnter Grazie und Munterkeit durchs Stück. Man möchte sie aber doch einmal einen Menschen darstellen sehen, nicht immer einen Kanarienvogel.

Das Deutsche Volkstheater brachte einen Einakterabend. Drei zweifelhafte Stückchen. Das erste heißt ‚Das Recht auf Treue‘, ist ein Satyrspiel und von Ludwig Ganghofer. Ein heiter gemeintes Nachwort zu der poesie-rünstigen ‚Sommernacht‘ dieses Autors. Bacchantische Sprungtänze, hinter Schleiervorhängen exekutiert, leiten das Spiel sommernachtsträumlich ein und aus. Diese Bemühung der griechischen Zunft macht ein wenig einen wichtigtuerischen Eindruck. Der Akt selbst hat eine nette Grundidee, die nämlich: daß Treue eine relative Sache sei, daß es individuelle Ansprüche auf Treue gäbe, die so viel oder so wenig gälten, wie die gesetzlich verbrieften. In der Ganghoferschen Komödie werden mancherlei Sorten von Treue und Treue-Ansprüchen in einem mäßig grotesken Wirbel durcheinander gebracht. Der Liebhaber, der Gatte, der Diener, jeder hält und fordert eine Spezial-Treue. Aber die beste Art Treue übt die Dame: die Treue gegen sich selbst; die gebieterisch fordert, daß sie jeden mit jedem betrüge. Leider ist die Komödie ein bischen arm an Einfall und ein bischen schwerfällig in ihrer Lösung. Außerdem spielen Hörner und Geweihe in Wort und Bild eine dominierende Rolle, und ich muß gestehen, daß mir Geweihwitze mindestens so öde scheinen wie Schwiegermütter-Späße. Die ganze Lustigkeit des Spiels wäre überdies fraglich, wenn sie nicht in gereimtem Zustand auf die Bühne käme. Aber ein minderer Scherz, gereimt vorgebracht, nimmt an Wirkung um etwas zu. Es ist, wie wenn dir jemand einen Witz erzählt und dich gleichzeitig, zur Vorsicht, ein wenig kitzelt. Ein psychischer und zugleich ein mechanischer Reiz zur guten Laune. Ein grotesker Marionetten-Stil in der Darstellung hätte dem Einakter gut getan. Die Sache begann zwar so, verfiel aber dann bald in die gemächlichste Schwankmethode.

‚Venus im Grünen‘ von Rudolf Lothar. Der Dichter nennt es einen ‚Fastnachtsscherz‘. Womit nun, flink und schlau, der Kritik alle Giftzähne in den Rachen geschlagen sind. Einem Fastnachtsscherz kann man nicht zu Leibe. Die verneinenden Vokabeln haften nicht an so ultra-spaßig eingefetteter Dichtung. Sie gleiten ab und zeigen eine, ach, wie liebenswürdige Reversseite. Unsinn wird zu Uebermut pervertiert. Aus Albernheit wird: flackernde Unlogik der guten Laune. Derb-lüstern? Ach was: sinnlichfroh! Hilflos irrendes Possenspiel! Ja, wenns kein ‚Fastnachtsscherz‘ wäre. So aber ists wohl phantastisch-unbeschwerte Lustbarkeit. Méchanter Zuschauer, geben Sie Maskenfreiheit! Und stören Sie nicht giftig-nüchtern so hold vermummtes, frei-frohes Scherzgetändel... Die Vermummung war leider nicht dicht genug. Zu rasch rief alles: „Maske, ich kenne dich! Du bist der Meister Lothar. An der Poesie hab ich dich gleich erkannt.“

Sommermorgen im Walde. Vogelgezwitscher. Ich möchte die Regiebemerkungen lesen; bin überzeugt, es ist ‚Tau auf den Gräsern' vorgeschrieben. Ein Operettenräuber tritt auf und redet nichts Witziges, aber stets im Tonfall der Witzigkeit. Dann kommt eine kostümierte Gesellschaft. Einer hält eine dionysische Ansprache, schimmernd in Genußfreude und Alkohol; wir hören von einem Becher, der zerklirren mag, und schließlich rufen alle: „Evoë!" Evoë! — wenn das nicht Lothar ist! Es folgen Entkleidungsszenen im Gebüsch. Fräulein Marbergs Hemd verwickelt sich in den Zweigen, die Spannung steigt aufs höchste und endlich kommt — der erlösende Riß. Aus ihm schlägt froh die griechisch-heiterste Sinnlichkeit. Was sage ich: schlägt? Flammt! Fräulein Marberg zieht sich an; dann zieht sie sich nochmals aus; dann zieht sie sich wieder an. Aus dem Gebüsch kommen, saturiert, die Dienerin und der lustige Räuber. Evoë!

‚Lichtbänder' von Sudermann. (Das vierte Stück des ‚Rosen'-Zyklus.) Was sind Lichtbänder? Vorerst weiß das niemand. Wie der Vorhang hochgeht, da weiß es freilich jeder. Lichtbänder, das sind die schmalen Streifen, die die Sonne mit Zuhilfenahme von Jalousiefugen auf Boden und Mauern eines Pavillons liniiert. Es ist eine kleine Enttäuschung, daß die pretiöse Abgeschmacktheit des Titels durch gar keinen tiefern Sinn gerechtfertigt wird. Der Einakter könnte ebensogut ‚Tapetenmuster' heißen oder ‚Spiegelreflexe' oder ‚Schatten' oder ‚Eros und Kaffee' oder ‚Stäubchentanz'; denn all das und noch mehr gibts im Pavillon, nicht nur Lichtbänder. Vor allem aber Rosen. Eine junge Dame, eine Rosenfanatikerin, hat es so gewünscht. Nun liegt sie auf dem Kanapee, im Liebespavillon, und plaudert mit ihrem Geliebten, und das Zwiegespräch nimmt allmählich einen deliranten Charakter an. Es ist ein Delirium von Rosenduft, Ekel, Liebestollheit, Haß, Sommerglut und Angst. Besonders Angst. Denn dem Gatten, so erfährt man, schwant etwas, und der hat ‚Fäuste aus Stahl', und die Angelegenheit ginge ganz sicher letal aus, wenn die stählerne Faust sich dreinmengte. In der Angst nun sagt der Liebhaber seiner Freundin mehrmals ‚Bestie!', wobei er mit Zischlauten keineswegs spart, und sie ist auch nicht faul im Dramatischen. Aber immer, wenn der Dialog gerade am hitzigsten faucht, kippt die Dame plötzlich in einen kindisch-kapriziösen Ton um und raunzt mit verzärtelter Bébé-Stimme nach schwarzem Kaffee gegen ihren Kopfschmerz. Woran doch jedes Kind den Kenner der Frauenseele merken muß. Indessen kommt der Gatte immer näher, immer näher. Und jetzt ist schon sein Schatten am Fenster, und jetzt klopft er an die Tür, und jetzt tritt er leibhaftig ins Zimmer und läßt sich schwer in einen Stuhl fallen. Nun, man weiß, wie Herr Kutschera sich schwer in einen Stuhl fallen läßt. Die rechte Hand, zur Faust geballt, liegt, ein wuchtiges Symbol gebundener, konzentrierter Kraft, auf dem Tisch. Die linke Hand hängt offen herab, ein Symbol der Ohnmacht, der entwichenen Kräfte. Der Rücken ist gekrümmt wie eine riesige Schale voll schwarzer Dinge, und aus

den Augen fließen kleine Bächlein der Finsternis. Der ganze Mann sieht aus, wie eben bis zum Schopf in ein tragisches Tintenfaß getaucht und unabgetrocknet hingesetzt. Nachdem der Gatte eine Zeitlang ruhig dagesessen, beginnen zwischen den Parteien friedliche Unterhandlungen, die sicher gut ausgingen, würden nicht Herr Kramer und Fräulein Galafrés, kaum daß sie den ersten Schreck überwunden, in einen provokant-spitzfrechen Ton verfallen. Aber was zu viel ist, ist zu viel. Herr Kutschera ergreift ein langes Messer und sticht Fräulein Galafrés, nach wilder Jagd Tür aus, Tür ein, kurzweg ab. Da liegt sie nun, ist gleich tot und kann nicht einmal mehr schwarzen Kaffee verlangen.

Vom münchner Künstlertheater / von Richard Braungart

Das bedeutungsvolle Experiment der radikalen Reformierung der Szene auf künstlerischer Grundlage und unter Verzicht auf die herkömmlichen Illusionswirkungen, dessen Zeugen wir im kommenden Sommer auf der ‚Ausstellung München 1908‘ werden sollen, ist seiner Verwirklichung bereits beträchtlich nahegerückt. Der Theaterbau als solcher ist fertiggestellt, und man hofft, in diesen Tagen mit den Arbeiten auf der Bühne und den Vorproben beginnen zu können. Die erste Aufführung soll etwa am sechzehnten Mai stattfinden. Die eigentliche Spielzeit beginnt jedoch erst am ersten Juni, und man gedenkt, von diesem Termin ab allwöchentlich drei- bis viermal, und zwar zur üblichen Theaterzeit, zu spielen. Das Repertoire besteht, wie wohl als bekannt vorausgesetzt werden darf, aus acht ausschließlich ältern Stücken. ‚Faust‘ wird voraussichtlich den Anfang machen.

Die Farbenskizzen, Figurinen und Modelle zu den einzelnen Stücken und Szenen sind unlängst einem kleinen Kreise Geladener sozusagen im Betrieb vorgeführt worden. Bei einiger Phantasie konnte man sich da immerhin schon annähernd ein Bild von all dem Schönen machen, das uns im Künstlertheater zweifellos geboten werden wird. Man braucht theoretisch durchaus nicht mit allem einverstanden zu sein, was da angestrebt wird, und wird besonders darauf hinzuweisen sich genötigt sehen, daß die Anregungen dieser Bühne für unsre großen Rangtheater aus innern und äußern Gründen kaum verwendbar sein werden. Daß aber der bildliche Eindruck der Szene fast immer von außergewöhnlicher, oft verblüffender Eigenart und höchster künstlerischer Schönheit sein wird, läßt sich auf Grund der Modelle heute schon mit Gewißheit sagen.

Die wichtigsten szenischen Neuerungen nun, die im Künstlertheater zur Anwendung kommen sollen, sind ungefähr die folgenden. Dem eigentlichen, etwas erhöhten Spielpodium ist eine etwa drei Meter breite Vorderbühne

vorgelegt, die jedoch nur bei besondern Anlässen zu Darstellungszwecken mitbenutzt werden soll. Der rückwärtige Abschluß geschieht stets durch einen halbrunden, gemalten Prospekt. Hauptsächlich zur Verwendung kommen, abgesehen von den für ganz besondere Zwecke eigens hergestellten Hintergründen, vier Prospekte: ein Tag- und ein Nachthimmel, ein Morgen- und ein Abendprospekt. Die feinern Unterschiede werden durch die Beleuchtung herausgebracht, für die nicht, wie bisher, drei, sondern fünf Farben zur Verwendung kommen. Dadurch ist eine ungeahnte Menge der feinsten Abschattierungen ermöglicht. Die Beleuchtung selbst kann, da das Theater keine Oberbühne hat, nahezu ausschließlich von oben geschehen. Das unnatürliche Seiten- und vor allem Rampenlicht wird dadurch glücklich vermieden. Nur zum Ausgleich der Lichtwirkung und zur Nivellierung der allzu starken Schlaglichter auf den Gesichtern, die durch ausschließliche Beleuchtung von oben entstehen müßten, wird auch etwas Licht, das dem Reflexlicht in der Natur entspricht, von unten zugeleitet.

Um das unmittelbare Aufstoßen des Hintergrundes auf dem Bühnenboden zu vermeiden, ist eine ebenso sinnreiche wie einfache Einrichtung getroffen worden. Zwischen dem Spielpodium und dem Prospekt befindet sich nämlich eine Versenkung. Dadurch nun, daß der Prospekt in diese Versenkung hinabreicht, verändert sich die Schrittlinie des Podiums mit dem Hintergrund fortwährend, je nach dem Standpunkt des Beschauers, was der Illusion ungemein förderlich ist. (Da hätten wir sie also doch wieder, die vielbefehdete Illusion!) Außerdem wird durch diese Einrichtung eine Tiefenwirkung erzielt, die eine auch nur annähernde Schätzung der tatsächlichen, sehr geringen Tiefe der Bühne vom Zuschauerraum aus fast unmöglich macht.

Eine Neuerung von außerordentlicher Wichtigkeit, die vor allem der Vereinfachung und Zusammenfassung des Bühnenbildes, seiner sinngemäßen Reduzierung auf das Maß der agierenden Menschen und einer raschen Durchführung der Verwandlungen zugute kommt, ist ferner die unbegrenzte Möglichkeit der Formatveränderung. Das Bühnenbild wird nämlich, anstatt durch Kulissen und Sofitten, durch zwei Türme eingefaßt, die als feste, im allgemeinen unveränderliche und nur in Ausnahmefällen für Spielzwecke verwendbare Architektur gedacht sind. Diese neutralfarbenen Türme sind oben durch eine sogenannte Brücke miteinander verbunden, die beliebig gesenkt oder hochgezogen werden kann. Hinter diesen Türmen befinden sich zwei hohe Schiebewände, die ebenfalls als Architekturteile (Mauern) gemeint sind, im Bedarfsfalle aber durch sehr einfache Vorrichtungen und namentlich auch durch raffinierte Beleuchtung in ein Haus, eine Zimmerwand verwandelt werden können. Allerdings verlangt diese Form des szenischen und perspektivischen Aufbaus unbedingt ein Amphitheater; denn in einem Rangtheater sähen sich wahrscheinlich schon die Zuschauer im ersten Rang einem total verschobenen Bühnenbild gegenüber.

Erwähnt sei noch, daß der Fußboden der Vorderbühne gleichfalls als

unveränderlicher Architekturteil gedacht und darum — als Marmorboden — schachbrettartig gemustert ist. Auf der eigentlichen Spielbühne wird jeweils ein passender Teppich die Bretter verdecken. An Möbeln und Requisiten kommt immer nur das Allernotwendigste, das, was der Darsteller für die Handlung braucht, zur Ausstellung. Die Kostüme verzichten auf wissenschafliche Detailkorrektheit: sie suchen mehr allgemein charakteristisch zu wirken und sind vor allem immer mit dem Blick auf den Gesamtbildeindruck der Szene gesehen und entworfen.

Im einzelnen noch über die Figurinen und szenischen Entwürfe zu reden, würde mich zu weit führen. Doch sei immerhin verraten, daß die Entwürfe Fritz Erlers zum ‚Faust' wohl die radikalsten, originellsten und großartigsten von allen sind. Eine Fülle von szenischen Wundern wird natürlich auch von den andern beteiligten Künstlern — Diez, Hengeler, W. Schulz, R. Engels, Th. Th. Heine, H. Buschbeck und H. B. Wieland — geboten werden. Eine Schilderung und abschließende Kritik aller dieser Dinge ist aber erst möglich, wenn die ersten Aufführungen stattgefunden haben werden.

Odéon / von Alfons Fedor Cohn

Flüchtend vor einem enervierend hartnäckigen Februar-Unwetter, das mit breiten Winden und Regenschauern den kahlen Luxembourg-Garten durchfegt, den Morgengang unter den schützenden Arkaden des antikisch würdigen Odéon machend, findet man auf einem Ramschhaufen der Bücherauslagen einen Band: Le Théâtre Contemporain betitelt. Ein Kenner des Theaters spricht da, der sein Bekämpfer ist, wenn auch nicht sein Verneiner. „Wir, die wir nicht den Heißhunger unsrer Zeit besitzen, diese wilde Theaterwut, wir, die wir nicht die Fronstätte der öffentlichen Lustbarkeiten halten, wie die unglücklichen, mehr beklagens- als tadelnswerten Regierungen, vor denen sich der intellektuelle Pauperismus ebenso drohend erhebt wie der andre Pauperismus, und durch die die Langeweile der Massen ebenso beschwichtigt sein will wie der Hunger: wir glauben, daß die Freiheit des Theaters, unter der bald alle Arten der Bühnenproduktion reißend anschwellen werden — vom literarischen Gesichtspunkte aus — als eine ägyptische Plage betrachtet werden kann, an die Mose, so bescheiden mit seinen Fröschen und Heuschrecken, nicht gedacht hatte. Wohlgemerkt: vom literarischen Standpunkte aus!" Der dies schrieb, vor vierzig Jahren schrieb, war J. Barbey d'Aurevilly. Der klerikale Bonapartist, der den ‚Histrionismus' als den schlimmsten Tyrannen seiner Zeit, als den ärgsten Schädling der hohen Literatur brandmarkte, er war wohl damals so einsam ein Rufer in der Wüste, wie er es heute sein würde. Den Bühnentext von den Forderungen der veritablen Literatur abhängig zu machen, daran denkt in Frankreich kaum ein Theaterdirektor, wenn er sich

nicht einen eitlen Luxus gestatten will; schwerlich ein Kritiker, soviele es ihrer sind, so häufig der einzelne über dasselbe Stück reportieren mag; sicherlich aber nie ein Schriftsteller, wenn er nicht die letzte Chance in der großen Lotterie der Aufführungsmöglichkeit verscherzen will. Auch bei uns, wird man beobachten, ist die radikale ‚literarische‘ Betrachtung der Bühnentexte, die man, mit dem Wort, von drüben entlehnt hatte, vielfach als pedantisch aus der Mode gekommen und dem bald zynischen, bald resignierten Raisonnement gewichen, daß jene Afterformen der Dramatik, die die Bühnen beherrschen, eine eigene Existenzberechtigung hätten. Wie man den Histrionismus hierzulande bereits längst pathetisch, wenn auch ohne viele Worte, mit der Wucht eines sozialen Gesetzes stabiliert hatte.

Das ist ja nun alles ebenso bekannt wie trist — das graue Wetter macht seine Musik dazu — wenn man sich nicht noch zu alledem auf den Kopf stellen müßte, bis einem übel wird. Denn dieses wirblige Gefühl — wahrhaftig, es ist keine leere Redensart — beherrscht mit seiner ganzen physischen Macht jeden Rechtlichen, der die Dinge gern anders sehen möchte. In Deutschland sitzt man wohlig und zufrieden mit seiner fixen Idee von einer Weltliteratur, nimmt alles mit offenen Armen auf, was da von außen kommt, ohne unnützen Uebersetzern recht auf die Finger zu sehen, und erschrickt, sobald man nur leibhaftig den ersten Fuß über die Grenze gesetzt hat, bis in den tiefsten Seelenkern, wie deutsch man bisher alles gesehen und wie wenig im Grunde international, geschweige denn aus dem Inneren des andern Landes heraus. So nördlich der Ostsee, so potenziert westlich des Rheins. Man erwartet sich gewiß nicht, daß die deutsche Hospitalität in künstlerischen Dingen draußen gebührend erwidert werde; denn unsre künstlerische Repräsentation und damit unser künstlerisches Renommee im Auslande erreichen fast den Tiefstand des politischen: durch Unberufene sind wir kompromittiert. Aber man erfährt bald noch dazu, daß wir unsre Gastfreundschaft an Unwürdige verschwendet haben. Ihr versteht unser eigenstes nationales Wesen nicht, wie wir das eure nicht verstehen, wie sich schon zwei Individuen letzten Endes restlos nicht verstehen, sagte mir (was milder mancher Skandinavier umschrieben) in aller Schroffheit ein Franzose, der persönlich deutsches Wesen und Schrifttum aus Anschauung und Beruf hinreichend kennt und schätzt. Wir wollen nichts von euch, nichts vom ganzen Auslande wissen; wir sind uns selbst genug. Dringt einmal zufällig ein deutsches Drama bei uns bis an die Rampe, so ist es in der Aufführung nicht wiederzuerkennen, wie ‚Die Weber‘, aus dem man ein reines Revolutionsstück gemacht hat; wird es mit Schimpf und Schande abgesetzt, wie ‚Rose Bernd‘, weil die Heldin durch ihr Tun, besonders ihr mitleidiges Opfer an den frommen Krüppel, als das tiefste aller gesunkenen Geschöpfe Ekel, Abscheu, Empörung weckte. Was sie mit Streckmann und Flamm vorhatte, fand man begreiflich und entschuldbar; aber dies — steinigt die Dirne! Und was Ihr von uns bekommt, ist Vaudeville und nochmals Vaudeville und, wenn Ihr einmal etwas aus der ernsten Dramatik anpacken wollt, dann greift

Ihr gerade den schwächsten Donnay, gerade den lahmsten Mirbeau. Ein Ausgleich bei alledem ist so unmöglich, wie das Verstehen, wie das Einswerden der beiden Nationen unmöglich ist.

So der Gewährsmann. Man packt seinen heimischen Maßstab wieder ein und versucht es mit dem Kopfstehen, will sagen der umgekehrten Perspektive. Der Aesthetiker wird Soziolog. Man fragt sich: wenn man den ganzen gesellschaftlichen Bau durchforscht hätte, diese Politiker und Huren und Finanziers (die Führenden), die Apachen und die Künstler im Kostüm (die Romantiker), die Geschäftsleute und die Ausländer von fünf Zimmern an aufwärts (die Realistischen), die Polizisten und die Unsterblichen, die Advokaten und die Epheben, die Aerzte und die Stummelsucher, die Oberkellner oder Theaterschreiber mit Ministergehalt und die Journalisten mit kleinerm Trinkgeld, die Camelots mit Handkarre und mit Warenhaus, und so weiter in der Arche Noäh — wenn man sie kennte, würde man dann auch ihr Theater richtig bewerten können? Ihr Theater, dessen sie in Paris täglich fünfzig bis hundert Exemplare mit Sturm füllen? An dessen goldenen Früchten außer den Leuten vom Bau noch sämtliche Zeitungen mitschmarotzen dürfen? Wird man dann verstehen, daß ein Thema, das eine Kammerdebatte etwa hergibt oder die beliebte Bettakrobatik, daß eine Schablonenhandlung, hinter der der gierig bornierte Blick die lebenden Originale wiederkennt, hinreichend stofflichen Anreiz hat, um nicht nur klingendes Glück zu machen, sondern auch als Tat der Kunst ausgerufen zu werden, als Tat des Geistes, des Geschmacks, der Grazie, oder wie sonst diese substanzlosen Hors-d'œuvre-Ausdrücke alle heißen? Daß der Sinn für die zwingend einzige Form einer künstlerischen Idee aufs sträflichste beleidigt werden kann und Autoren, die ob ihres formalen Könnens bei lebendigem Leibe für unsterblich erklärt sind, einfach ihre alten Romane hernehmen und ein Theaterstück daraus schneiden und schneidern? Daß die Kritik plappert und schwatzt, weil ihre Leerheit an Intuition und Reproduktivität niemals artikulierte Geistesformeln bilden und nur hohlen Widerhall wecken kann? Daß der bescheidenste kritische Tadler von seinem Chef gerüffelt wird, weil eine Finanzgröße ihre Aktien in dem Kunstinstitut hat oder sonstwas bei einem Bühnenmädchen, oder weil der Theaterprinzipal die als Inserate bezahlten Nachrichten aus seinem Bureau sonst nicht mehr liefert? Daß bei der Premiere über Paquin oder ein andres Haus, das den teuren Leib der Diva unter der nötigen Indiskretion verhüllt hat, mit derselben Wichtigkeit und Breite berichtet wird, wie über die Geistesgaben des Glücklichen, der den Text zu der Schneiderfeerie liefern durfte? Wird man das dann verstehen und richtiger bewerten können? Sehen, daß hier eine Kulturprovinz blüht, die bei aller Heterogenität von der unsrigen dieser ebenbürtig oder gar überlegen ist?

Diese Frage, die sich aus der dramatischen Not erhebt, scheint nirgends so sehr eine soziale Frage zu sein, als hier, geboren aus der Sünde einer bis aufs Mark verrotteten Bourgeoisie.

Und ehe einem die Antwort darauf gelungen ist, versagt die versuchte Equilibristik, und man landet wieder auf seinen Beinen und bei Barbey, dem Unzeitgemäßen und Literarischen. Jenseits davon — darf man noch hoffen und klappt ihn zu — bleibt immer die Bühne, die Mimen, der Dresseur und Dekorateur. Von ihnen zu reden, mag sich allenfalls und gelegentlich verlohnen. Etwa wenn André Antoine im Odéon über dem lebensunfähigen Motiv eines Textes, wie dem von Gustave Geffroys ‚L'Apprentie', ein selbständig imposantes Regiewerk aufbaut. Hier unter den Bücherarkaden liegt Geffroys gleichnamiger Roman — mit hoher Auflageziffer — den er beim Erscheinen vor vier Jahren im Sinne eines Volkserziehers „den jungen Mädchen von Paris in Erinnerung an eine barbarische Zeit" gewidmet, und aus dem er nun einen, in zehn Bilder geteilten Dialog exzerpiert hat. Geffroys Temperament mag uns, wie heimisch vertraut, auf manche Art wert sein. Seine Physiognomie ist die eines schwerblütigen Grüblers, eines glühend Mit-Leidenden, zu persönlich, um egoistisch wie eine Tagesgröße, zu ernst, um pathetisch zu sein, männlich ohne Balzallüren, fest, schlicht, karg. Dieses Wesen hat ihm über die schlimmsten Gefahren seines Stoffes hinweggeholfen (wenn es ihn auch gewiß kein Drama schaffen ließ). Denn wenige Franzosen hätten es vermocht, die Ereignisse der ersten fünf Bilder, die Belagerung von Paris und die Kommunekämpfe von 1870/71, in solcher Distanz zu sehen, daß sie sie leidenschaftslos und doch mit-leidend wiedergegeben hätten. Andre hätten diese Zerbröckelung der Arbeiterfamilie, von der das Ganze handelt, als Familienrührstück oder als naturalistische Spitalbrutalität ohne Bewegung zubereitet. Und sie hätten es sicher mit jenem enggeknüpften, glänzenden advokatorischen und reflektierenden Wortnetz überzogen, unter dem das naive pulsende Leben beinahe verschwindet. Zum Drama leider fehlt doch alles. Die beiden Söhne Pommier fallen, der eine als Nationalgardist gegen die Deutschen, der andre als Kommunekämpfer gegen die versailler Truppen; der vergrämte Vater säuft sich zehn Jahre später, wo wir ihn wiedertreffen, zu Tode; die älteste Tochter, schon immer ein Flittchen, läuft eines Tages davon und kehrt, nachdem sie den Weg allen (verkäuflichen) Fleisches gegangen ist, wieder zu der zermürbten, sterbenden Mutter, um sie mit Eklat umzubringen. Schlußtableau: Abrechnung zwischen den beiden Schwestern, den Uebriggebliebenen, die ältere das Recht auf Müßiggang und Dirnentum, die jüngere, trotzdem auch ihr Gemüt bei allem weidlich sein Lehrgeld gezahlt, die Hoffnung auf Arbeit, Tugend, Mutterschaft und so weiter bis zur ungenannten National-Konvaleszenz verkündend. In den ersten Szenen, wo die Menschen die Waffen in der Hand tragen, konnte man bei gutem Willen sie auch für dramatische Kämpfer nehmen; nachdem aber die beiden Jungen brutal weggeputzt sind und der Vater Kommunist sich die pulvergeschwärzten Hände gewaschen hat, schleicht alles nur noch wie sterbende Fliegen umher. Hier kann L'Assommoir als Vorbild nicht vergessen werden, hier rührt der Streit der Worte schließlich an das landläufige Thesenstück. Der Vortrag

macht des Redners, die Rhetorik des Dramatikers Glück, und Sumpfpflanze wie Tugendboldin ernten gleichen Beifall.

Geffroy hat einen historischen Essay auf der Bühne versucht. Er wollte nach eigenem Bekenntnis große Ereignisse des Gemeinschaftslebens durch Einzelfälle wiedergeben. Darum ist fast trivial typisch das Pommiersche Familienschicksal gebildet und adäquat der Dialog mit jenem sprachlichen Können, das schon Edmond de Goncourt dem jetzigen Mitglied seiner Akademie nachgerühmt hatte. Aber wahrhaft das Sinnbild zum Leben erweckt, in einen Rahmen gespannt, der die Figuren überlebensgroß erscheinen läßt, hat es erst Antoines Inszenierung und Regie. Man denke: immerhin sechsundneunzig sprechende Personen zu dirigieren, von denen keine eine Rolle hat, die vielmehr alle von Statisten gespielt werden können und von den Komparsen besser gespielt werden, als von den namhaften Schauspielern (die Desprès als jüngste Tochter der Premieren sah ich nicht mehr). Diese Centurie so zu nuancieren und interessant zu machen, daß von einem Drittel bis zur Hälfte einem Gesicht und Geste im Gedächtnis bleiben, daß solch ein Statist im Augenblick mit einer malenden Bewegung und seiner einzigen nichtssagenden Replik der Mittelpunkt des ganzen Bühnenbildes und eines Bildes überhaupt wird. Und dann diese Bilder. Die Nationalgarden auf dem schneebedeckten Walle in der blauen Winternacht. Von den Forts draußen blitzen die Geschütze auf. Die hungernden, frierenden Kinder und Frauen der Belagerten im Morgengrauen vor dem Schlächterladen, empört über die Kapitulation, die eben angeschlagen wird. Die Nationalgarden und die Marine ziehen zu den Forts; vergeblich, sie zu halten. Im Orchester während der Verwandlungen die Marseillaise, Les Enfants de la République, Le Marche de Sambre-et-Meuse. (Und doch nicht eine Sekunde das Gefühl, die Szene werde hier mißbraucht.) Die Kommunekämpfe. Vor den Regierungsbomben ist man in die Keller geflüchtet. Die Geschlagenen suchen Zuflucht, während auf dem Père Lachaise die erschossenen Opfer wie Schlachttiere liegen. Der raucherfüllte Friedhof, die Grabsteine niedergetreten, die Bäume gebrochen und verbrannt, am Himmel glüht Paris in Feuer. Von den spätern Bildern bleibt die Absynthschenke das bewegteste. Durch die mächtigen Glasfenster scheint über einem Kanal und seiner schwebenden Eisenbrücke mit seltsamen Wolken die grüne Stunde' herein. Die feiernden Proletarier, die hereintreiben, ie hetzt der lange Wirt mit Blicken, Zuruf, lauter Gebärde: im Takt, im Takt muß das Unglück der andern das Rad seines saubern Glückes treiben. Das Paris, das ,verschlingende', wie es einmal heißt, giert in diesen prächtig nitleidslosen Bildern Le Ventre und L'Assommoir miteinander. Wo die Worte der Dichtung längst verhallten, da trafen die optischen Paraphrasen er Inszenierung noch das empfängliche Auge als schönstes Schau-Spiel.

Welch Schauspiel! Aber ach . . .!

Die ‚unglückliche' Liebe / von Peter Altenberg

Aber wenn ich Deine Hand beim Abschied im Restaurant berühre oder auf der Straße?!?

Feiere ich da nicht meine Hochzeitsnacht mit Dir, fast physiologisch?!?

Und siehe, Dein Geliebter steht vielleicht dabei und schaut und sagt halb mitleidig: „Servus, verrücktes Huhn —"

Und küß ich nicht die Innenfläche meiner eigenen Hand, die Deine Hand-Innenfläche für einen Augenblick lang sanft berührt hat?!?

Gibt uns der ‚seelische Selbsterhaltungstrieb', diese immanente Angst vor dem Zerstörtwerden, nicht Zaubermittel fast, uns zu erretten aus der Not der Seele?!?

Und wenn wir ihr beim Anziehen, beim Ausziehen ihres Paletots behilflich sind, vor allen Leuten, haben wir da nicht Schauer mysteriöser Zärtlichkeiten, die der Beglückte vielleicht im Bette nicht einmal empfindet mit ihr, da sie dort zum ‚Weibchen' wird, gleich allen, die schon waren und die noch kommen werden oder könnten!

Die Art besiegt das Individuum!

Ists nicht ein Ausgleich unsers Unglück-Glückes?!? Könnt Ihr uns unsre Hochzeitsnächte rauben, Ihr Beglückten?! Wir haben sie hinterrücks — — —.

Wir haben sie sogar in der ‚Phantasie der Frauen', die uns nicht erhören! Wie, wenn sie uns erhörten, träumen sie?! Einmal, aus Laune oder Ungezogenheit und Neugier?! So Gnadenspenderinnen spielen?!? Teufelinne?!?

Was vor dem halben Einschlafen des Nachts die Frauennerven sich halb erträumen, thront oberhalb moralischer Gesetze! Niemand kanns verwehren!

Drückt Ihr, Beglückte, vielleicht je den Rand ihres Trinkglases verstohlen an Eure Lippen, ja umküßt ihn ganz, mit zärtlicher Geschicklichkeit, wenn der Tisch frei geworden ist von Gästen im leeren Speisezimmer?!?

Küßt Ihr die Orangenschale, die sie geschält hat?!?

Küßt Ihr die Lippen-geheiligten Gabelzinken?!?

Schleicht Ihr Euch hin, wie Jäger auf die Beute, Haselnußschalen aufbewahrend, Traubenstengel, von ihrem geliebten Teller?!?

Gebt Ihr dem Stubenmädchen, das Euch dabei ertappt, bei Eurer heiligen Handlung, zehn Kronen, daß sie verschwiegen bleibe?!?

Habt Ihr solche Schliche nötig, glückliche Unglückselige?!? Und einmal sagte mir ein junges Stubenmädchen: „Ich nehm kein Geld, ich gönns der Frau!"

Ein Nichts wird eine Kirche!

Und die Sehnsucht, ihr Kleid zufällig zu berühren, wird ein Fanatismus!

Das Kleid wird zum Symbole ihres Leibes!

Die lose Kleiderfalte, die absteht, wird zu ihrer Haut!

Wir können ihren Leib berühren in ihrer losen Kleiderfalte. Wir!

Man berührt ihr Kleid, und man kann wieder schlafen, schlafen, von da an, wie wenns ein Schlafmittel wäre für zerstörte Nerven!

Man schläft ein, wie ein weinendes Kindchen einschläft, dem man gewährte, wessen es bedurfte — — —.

Friedevoll versinkt man in bessere Welten.
Weil man ihr Kleid berührt hat — — —.
Ihr armen Glücklichen, was braucht Ihr alles erst zu Euerm Glücke?!?
Uns aber weht ihr Atem unwillkürlich an beim Sprechen und macht uns selig — — —.
Das alles nennen sie dann unsre ‚unglückliche' Liebe!

Kasperletheater

Das neue Opernhaus / von Trinculo

Es war einmal ein Opernhaus,
Geweiht den höchsten Gütern,
Der Knobelsdorff führt' einst es aus,
So schön, als wärs von Schlütern.
Dies Häuschen man bewunderte,
Durch anderthalb Jahrhunderte,
Und keinem schien es fraglich:
Man fühlte sich behaglich.

Was in der Tonkunst groß und klar,
Hier hörtens die Berliner.
Hier traten sie zum Hochaltar,
Der Kunst ergebne Diener.
Hier waltete als Domestik
Der holde Genius der Musik.
Hier hörte man intim an
Die Lucca und den Niemann.

Hier trennte wüster Höllengraus
Den Faust von seinem Gretchen.
Hier sprach sich Richard Wagner aus.
Hier sprang das Salomädchen.
Mit Vallera und Valleri
Kam die Leoncavallerie.
Hier tat uns Benefiz'en
Herr Günzburg aus Galizien.

Jüngst nun erschien mit Sturmgebraus
Die Zeit der ‚neuen' Meister.
Was die Vergangenheit gebaut,
Zerstört man täglich dreister.
Auch aus dem alten Opernhaus
Treibt bald man nun die Musen aus,
Und schon nach wenig Lenzen
Solls Genzmer uns ergänzen.

Verödet bleibt der Lindenbau,
Und ‚Umzug' heißt es balde.
Die Wolken hängen schwer und grau:
Man zieht zu Kroll ‚im Walde'.
Dort richtet man im Zeitenlauf
Uns die ‚Theater-Saalburg' auf,
Auf daß man weiter züchte
Die schönsten Hülsenfrüchte.

Doch wohin mit dem alten Bau?
„Benutzt sein Holz zum Feuern!"
Nein, Kinder, Euer Rat ist flau:
Wir wollen ihn verscheuern.
Du Haus, erbaut vom ‚Zollernsohn',
Wir schlagen los dich in Auktion.
Heran, Ihr schwarzen Raben:
Wer zahlt, der kann dich haben!

Wie wärs, Herr Kirschner: bieten Sie?
Sie wären uns der Rechte.
Ein wundervolles Ballogis
Für quietschvergnügte Nächte.
Sonst bauen Sie (sei'n Sie doch hell!)
Für die Berliner ein Hotel.
Auch Aschinger braucht schnelle
Platz für 'ne neue Quelle. . . .

Ihr fragt: wie ging die Sache ex?
Die Zukunft mag es lehren.
Doch unser Fridericus rex
Hörts in des Himmels Sphären.
Still lauscht er und bewegt das Haupt
— Es dauert lang, bis daß ers glaubt —:
Dann auf die Preußenlande
Speit er und spricht: „Die Bande!"

Rundschau

Kunstvortrag

Es ist ein andres, ob ich über Kunst etwas vortrage, und ein andres, ob ich etwas künstlerisch vortrage. Ein Kunstvortrag ist noch keine Uebung der Vortragskunst. Das scheint ohne weiteres klar. In Berlin aber gab es neulich ‚Zwei Vortragsabende von Maria Holgers‘, die die Grenzen dieser beiden verschiedenen Uebungen bis zur Verwirrung ineinander schoben. Diese Grenzen wieder klarziehen, heißt die Leistung des Fräulein Holgers erkennen und bewerten.

Die beiden Abende hatten ein höchst merkwürdiges Programm. Das erste Mal gab es: ‚Dichtungen semitischer Völker aus der ältesten Zeit bis ins Mittelalter‘ — die babylonischen Inschriften (!), Bibel, Koran, kamen zu Wort. Das zweite Mal: ‚Aelteste Dichtungen arischer Völker‘, und da kamen nicht minder gründlich die Veden (!) und die Edda, Ossian und — Wolfgang Goethe an die Reihe. Vorangeschickt war ein sehr gefühlvolles und sehr populärphilosophisches Bekenntnis zu Entwicklungstheorie, Religion, Kulturfortschritt, Goethe und einigen andern guten Dingen; den Beschluß aber machte die Vorlesung von Goethes großer ‚Natur‘-Beichte.

Wenn der wissenschaftliche Verstand auf Belehrung, der künstlerische Geist auf Gefühlswirkung ausgeht, so ist gar keine Frage, wo dies Programm seine Wurzel hat. Ganz gewiß nicht im Künstlergeist, der gleichgültig gegen den Wechsel aller historischen Masken aus tausend Formen die immer eine, immer gleiche ‚Natur‘ hervorzureißen strebt, dem nichts als das Leben an sich wichtig ist. Ganz gewiß kommt dies Programm aus der pädagogischen Neigung eines historisch interessierten Verstandes, den die Flucht der Erscheinungen fesselt, weil er nicht den ureignen Weg in den unveränderlichen Kern der Dinge hat. ‚Bildung‘ ist ja das Surrogat der Nichtkünstler für ursprüngliches Lebensgefühl. Dies Programm, das auf Bildungsübermittlung zielte, war also sicher nicht Basis für künstlerischen Vortrag, sondern für einen Kunstvortrag: keine Kunst — eine Belehrung ‚über‘ Kunst.

Aber die Belehrung sollte nun in der Mitteilung historisch geordneter Kunstwerke bestehen — und hier konnten sich die Grenzlinien verwischen, wenn ein großes darstellerisches Temperament die einzelnen Stücke des gelehrten Programms aufgriff. Es war aber ein pädagogisch moderiertes Temperament, und die Grenzlinien blieben dem schärfern Blick stets deutlich. Ein sehr wohl gebildetes Organ reproduzierte all diese Dinge geschmackvoll und gar nicht ohne Empfindung; aber es fehlte der Ton des Elementaren, es blieb die Weise des gebildeten Geistes. Alle Empfindungskrisen verrieten die kunstfremde Wurzel dieses Talentes: jeder große ‚Ausbruch‘ geriet ins Gefühlvoll-Dilettantische, zerstörte die Haltung des wohlgebildeten Organs. Dies Organ war eben doch nicht Werkzeug einer gestaltenden Leidenschaft, es war ein Sprachrohr eines genießenden Intellektes; deshalb war das Elementare nicht sein Fest, sondern seine Gefahr. Dieser Sprecherin ging

es im letzten Grunde ums Klarstellen — nicht ums Darstellen. Sie sprach den ‚verbindenden Text' zwischen Strophen der Edda genau so klug, genau so gefühlvoll wie die Verse selber: man verlor fast den Uebergang. Kein neuer Ton verkündete, daß zwischen Kommentar und Poesie eine Welt liegt.

Es ist die Welt, über die Fräulein Holgers nicht gebietet. Als der geschmackvollste Typus einer großen Klasse gebildeter Kunstfreundinnen bleibt sie interessant. Zu pädagogischem Zweck spricht sie vorzüglich. Ich schlage vor, daß alle Oberlehrerinnen (auch Oberlehrer!) für Deutsch bei ihr lernen, wie man deutlich, sinngemäß und gefühlgemäß Kindern ein Gedicht vorträgt. Dagegen seien junge Körperkünstlerinnen, Menschen, die ihre Stimme oder gar ihren ganzen Leib dem Ausdruck ihres innern Erlebens weihen wollen, gewarnt — herzlich gewarnt vor dieser kenntnisreichen Besonnenheit!

Julius Bab

Das Provisionstheater

Leben und Wesen dieser Zeit finden ihr interessantestes Spiegelbild in den Tageszeitungen. Nicht in den ausschließlich von Charakteren hergestellten Leitaufsätzen und politischen Betrachtungen, nicht in dem nur von Talenten verfertigten Teil ‚unter dem Strich'; sondern auf den wildbewegten Seiten, die das einbringen müssen, was die andern kosten; auf den Seiten mit den hunderterlei Schriften und dem unruhigen Zeilenfall, mit den schweren, klobigen Umrahmungen kleinerer und größerer Flächen, mit den oft rätselhaften Bildern, die vom Kanarienvogel bis zum Ozeandampfer alle Möglichkeiten des Konversations-Lexikons erschöpfen.

Aus den Inseraten, aus den ‚Vermischten Anzeigen', blickt diese Zeit uns an, fordernd und versprechend, drohend und beschwörend, hetzend und lähmend, immer aber ernüchternd. Der ganze gewaltsame, fiebrig zuckende, toll taumelnde Betrieb unsers Seins schafft sich dort seine in der Verzerrung wahrste Abgestalt.

Es gibt nichts Großes und nichts Kleines, nichts Heiliges und nichts Gemeines, das da nicht zur Sache des Kaufs und Verkaufs gemacht würde. Väter werden zu erwerben gesucht für noch nicht vorhandene Kinder, und bereits bestehende werden von den einen verlangt, von den andern angeboten, ‚gegen einmalige Abfindung' (als Erstattung der Anschaffungskosten); ein Glaubensgenosse sucht Einheirat ‚in Likör oder Leder', eine junge Blondine, schöne Erscheinung, unbemittelt (mit dem bei dieser Vermögenslage üblichen tiefen Gemüt) Bekanntschaft zwecks Heirat mit älterm reichen Herrn.

Und auch die Unsterblichkeit, oder wenigstens die Anwartschaft darauf: der dichterische Erfolg, wird in diesem Markte gehandelt. Ob ein Angebot ist, weiß ich nicht, aber Nachfrage ist vorhanden. Und sie erklärt sich deutlich genug in diesem Inserat:

> Gesucht ein Herr, der infolge seiner Beziehungen die Möglichkeit hat, ein gut aufführbares bürgerliches Schauspiel zur Uraufführung zu bringen. Hohe Provision und Diskretion zugesichert. Offerten unter . . . .

Die Seele dieser Zeit hat der Mann bis in ihr Innerstes erfaßt, der mit dieser Nachfrage an den Markt ging. Geschäft und Provision, davon hängt alles ab. Der Kaufmann erhält seine Provision dafür, daß er Waren beschafft, der Geistliche dafür, daß er bei Geburt, Hochzeit, Begräbnis und andern Familieneinrichtungen die Verbindung mit dem Allerhalter herstellt und die angemessene weihevolle Stimmung vermittelt; eine Großmacht dafür, daß sie einen schwächern Staat vor dem

Untergange bewahrt. Warum sollte nicht auch unsterblicher Dichterruhm oder wenigstens die Anwartschaft darauf provisionsweise besorgt werden können? Leute, die dazu imstande sind, gibt es zweifellos, und sollte es im Augenblick noch nicht der Fall sein, so wird das wirtschaftliche Gesetz, das jeder Nachfrage ein Angebot zu schaffen strebt, bald in Wirkung treten.

Für die erstaunlichen Narren, die immer noch in dem Traum leben, die Kraft des Genius allein dürfe dem Dichterwerk die Oeffentlichkeit erzwingen, für die werden allerdings die Zeiten trüber denn je. Mit den Inhabern voller Portemonnaies können sie noch weniger als früher in Wettbewerb um den Erfolg treten. Woher sollen sie die hohe Provision für einen Herrn nehmen, der infolge seiner Beziehungen die Möglichkeit hat, ein Schauspiel zur Uraufführung zu bringen? Woher ich, beispielsweise? Ich bin einer der am glänzendsten nicht aufgeführten Verfasser. Der Weg, den der Mann mit dem Inserat geht, ist mir nie als eine Möglichkeit gedämmert.

Oder doch. Es ist ein Weg, wahrhaftig, es ist ein Weg. Irgendwo habe ich gelesen, daß die Provision erst nach dem Zustandekommen des Geschäftes ausgezahlt wird. So werde ich es machen. Von meiner Tantieme werde ich den Mann mit den Beziehungen bezahlen. Vielleicht bezahle ich ihn nachher überhaupt nicht, wegen der Diskretion nämlich; und vor allen Dingen wegen der Moral. Er käme dann vielleicht erst auf den Geschmack und machte das Geschäft, bei dem dieses Mal mein Talent der Partner wäre, nun mit jedem Tropf, der nur zahlen kann.

Ich denke übrigens bereits selber daran, ein Provisionstheater zu gründen. Die Autoren lasse ich für die Aufführung ihrer Stücke zahlen, die Schauspieler für gute Rollen, namentlich die Schauspielerinnen. Wenn ich den Damen Gelegenheit gebe, zu zeigen, was von ihnen zu erwarten ist, nicht nur, was sie sind, sondern vor allen Dingen, wie sie sind; wenn ich ihnen dadurch zu schätzbaren Souperbeziehungen verhelfe, brauche ich das nicht umsonst zu tun. Diese Sache ließe sich ausbauen; wie Autoren, Schauspieler und Schauspielerinnen (!!), wären nach und nach alle in das Provisions-System hineinzubringen, die durch und für das Theater leben, ausnahmslos alle; auch die Kritiker. Wie komme ich dazu, diesen Leuten die Vorbedingung für ihre Tätigkeit zu schaffen, ohne etwas davon zu haben? Sie sollen einmal sehen, wo sie bleiben, wenn man keine Stücke aufführt. Arbeitslos sind sie, verhungern können sie. Sie können es vielleicht heute auch schon; aber dann erst recht.

Genug: das Provisionsheater großen Stils liegt in der Luft. Man muß es nur herunterholen.

W. Sklarz

Ibsen als Norweger und Europäer

In einem Büchlein dieses Titels (Jena, Eugen Diederichs, 1907) stellt sich Albert Dresdner die Aufgabe, den ‚ungelösten, problematischen Rest' im Charakter Henrik Ibsens aufzuhellen und so den ‚geheimnisvollen Mittelpunkt' festzulegen, den der norwegische Magus unentwegt, gleichsam hypnotisiert, zu umkreisen gezwungen war. Daß ein solcher dunkel-widerspruchsvoller Rest in der Persönlichkeit des Dichters tatsächlich vorhanden ist, läßt sich nicht leugnen. Gewiß ist es daher mit Freuden zu begrüßen, wenn der Versuch unternommen wird, diesen Rest zum Auf-

geben zu bringen. Das Ziel ist lockend, aber schwer zu erreichen. Dresdner hat es meines Erachtens nicht erreicht. Der Essay ist überaus fesselnd geschrieben; er bietet auf kaum hundert Seiten eine Fülle oft selbst für den Ibsenkenner neuer, anregender Gedanken. Seine eigentliche Aufgabe aber hat sich der Verfasser doch wohl zu leicht gedacht. Er begrenzt das Problem zu eng, wenn er Ibsens Leben und Wirken einseitig von dem Gesichtspunkt aus beleuchtet: Wie wurde Ibsen, der Norweger, zum Europäer, und inwieweit wurde er zum Europäer?

In der Tat, diese eng gefaßte Frage hat Dresdner in anschaulicher Weise gelöst, und das ist zweifellos ein großer Vorzug seines Buches. Es kann nicht genug gebilligt werden, wenn er im dritten und vierten Abschnitt als Angelpunkte in Ibsens Entwicklung ‚Brand' und ‚Peer Gynt' betrachtet und ihnen somit die gebührende, bisher immer noch nicht allseitig eingeräumte Stellung im gesamten Schaffen des Dichters zuweist; wenn er die Ansicht vertritt, alle spätern Probleme seien im Keime in diesen beiden großen Versdramen enthalten. Diesen fruchtbaren Gedanken setzt dann das zwölfte Kapitel fort, in dem der Verfasser aus dem Prozeß der sich allmählich vollziehenden Europäisierung heraus den Entwicklungsgang des Dichters herzuleiten sucht: wie Ibsen die Schranken nationalen Denkens durchbricht und jene Höhen erklimmt, von denen aus sich ein freier Ausblick auf die Menschheit erschließt.

Wäre Dresdner bei diesen Ausführungen stehen geblieben, hätte er sich an der Erfüllung dieses Spezialthemas genügen lassen — man könnte seiner Schrift uneingeschränkte Zustimmung nicht versagen. Aber er wollte ja mehr geben, wollte mit der Lösung des Problems der fortschreitenten Europäisierung zugleich den ‚geheimnisvollen Mittelpunkt' feststellen. Das tut er nicht; er greift eben nicht weit genug. Um dem konzentrischen Kern des Schaffens und der Persönlichkeit Henrik Ibsens beizukommen, muß man das Licht noch nach ganz andern, muß man es nach allen Seiten wirken lassen.

Eine Folgeerscheinung seines beschränkten Standpunktes ist es, wenn Dresdner Ibsen Zeugungskraft und Empfängnisfähigkeit, die das Leben des schöpferischen Geistes ausmachen, abspricht, wenn er ihn der Feigheit vor dem Leben, der Angst vor der Natur bezichtigt. Ibsen stelle den unsre Zeit durchziehenden Konflikt zwischen Moralismus und Subjektivismus, Askese und Rausch nur analytisch, nicht zugleich synthetisch dar, während der echte Dichter die Verneinung durch die Bejahung überwinde: „Der Tod seiner Helden ist zugleich Auferstehung". Das ist ja gerade bei Ibsen der Fall. Dämmert doch in der Nacht des Todes seiner tragischen Gestalten die Morgenröte des dritten Reiches herauf, das sie alle in sehnsüchtigem Träumen erwarten.

Am ungerechtesten aber erscheint der schwer belastende Richterspruch, in dem die Ausführungen Dresdners gipfeln. Er wirft Ibsen ‚Mangel an Menschenliebe' vor: er besitze ‚zu wenig Herzenseinfalt'. Dieser Vorwurf sei durch nur eine grundlegende Stelle — es finden sich in Ibsens Schöpfungen eine Unzahl ähnlicher — widerlegt. In ‚Rosmersholm' führen Rosmer und Rebekka folgendes Zwiegespräch. Rosmer: Die Menschen lassen sich wohl nicht von außen her adeln. — Rebekka: Meinst Du, nicht durch die stille Liebe? — Rosmer: Ja, das wäre recht eigentlich das Große.

Nein, ‚unser Geistesleben' ist noch lange nicht ‚schon wieder über Ibsens Gedankenwelt hinweggeschritten'. Ein Dichter, der durch die ‚Freude', die stille Lebensfreudigkeit, ‚die Geister adeln' will, hat uns doch wohl mit der Verkündigung seiner idealen Forderungen noch viel zu sagen.

Alfred Wien

Harden im Recht

Sehr geehrter Herr Jacobsohn,

so fern auch den Aufgaben ihrer Zeitschrift die Anzeige einer politischen Broschüre liegt, wende ich, der Ihnen völlig Unbekannte, mich doch an Sie mit der Bitte, diesen Zeilen ein Plätzchen zu gewähren. Es handelt sich um die von mir verfaßte Broschüre ‚Harden im Recht' (Hermann Walther, Berlin, Preis fünfzig Pfennige), die eine Betrachtung des gesamten Prozeßstoffes und des gesetzlichen wie des ungesetzlichen Verfahrens gegen Maximilian Harden zu geben sich müht. Diese Broschüre, die vor etwa vierzehn Tagen erschienen ist, wird von der gesamten berliner Presse in allen Tonarten totgeschwiegen (nur die Deutsche Tageszeitung hat von ihr entstellende Notiz genommen). Da mir von vielen Seiten versichert wurde, die Broschüre sei ob ihrer ruhigen Darstellung, ihrem Streben nach Objektivität der Sache Hardens nützlich, möchte ich ihr gern eine möglichst weite Verbreitung sichern. Und darum Ihre Erlaubnis erbitten, die Leser der ‚Schaubühne' hierdurch auf dieses Fünfzigpfennig-Objekt aufmerksam zu machen.

In vorzüglicher Hochachtung

Frank Wedderkopp

Die Presse

Liliencron

Berliner Tageblatt: Die Theatersprache ist diesem lyrischen Fremdling so ungewohnt, daß ihm auch der ehrliche Feuereifer seiner Dolmetscher keine Verständigung ermöglicht.

Morgenpost: Schade, daß das dramatische Blut gar so schwachen Puls gibt, und daß statt einer klar und fest ansteigenden Handlung ein Gewirr von dünnen Fäden sich spinnt und ein endloses Schwerterschlagen anhebt.

Lokalanzeiger: An dramatischer Bewegung fehlt es keineswegs. Die Gestalten sind als treibende Kräfte in theatralische Szenen gestellt und reißen so den Zuschauer für den Augenblick mit fort.

Nationalzeitung: Liliencron geht die Empfindung für das Wesen des Dramatischen so sehr ab, daß der Kritiker überhaupt nicht mit ihm rechten kann.

Börsencourier: Die Geschichte ist herzlich uninteressant.

Deutsche Tageszeitung: Aller Respekt vor Liliencron, alle Sympathie für den Dichter der Adjutantenritte können die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß er für die dramatische Dichtung gar nichts mitbringt.

Vossische Zeitung: Ein ‚Ritterstück' voll Stimmen- und Waffenlärm, der den Zuschauer kühl und teilnahmslos läßt und keine Gemütssaite vibrieren macht, nicht einmal die patriotische, die in derlei Dramen zumeist unfehlbar anklingt.

Börsenzeitung: Es ist ganz einfach eine fünfaktige Holzerei ohne den geringsten Nebengedanken, und man muß ein froher Bursch wie dieser Detlev sein, um glauben zu können, es sei schon ein Schauspiel, wenn sich vierunddreißig Mausefallenhändler prügeln und am Boden wälzen.

Post: Was in dem trockenen Bericht der Chronik den Forscher nur objektiv beschäftigt, das wird in der plastischen, lebensprühenden Gestaltung dieser Dichtung zu einem neuen dichterischen Problem.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 14
2. April 1908

Mittagswende / von Paul Claudel

Ist es schon bei Geringeren mißverständlich, ihre Art aus dem Vergleiche mit der Art andrer zu bestimmen, so ist solches ganz verwirrend, wenn vom Genie gesprochen werden soll; denn es ist ohnegleichen, und doch leben stärker in ihm als sonst in einem interessanten Talente die großen Traditionen. Paul Claudel, den die wenigen, die ihn kennen (und es sind die besten seiner Landsleute), als das Genie des heutigen Frankreich verehren, ist fremdartig neu und doch alt darin, daß er das klassische Drama erfüllt. Nicht Neuheit, die sich durch barbarisches Zerstören der Tradition vorstellt, und nicht Tradition im kunstkonventionellen Sinne der sekundären Formen. Der katholisch-dualistische Philosoph Claudel billigt für das Wesen der Dinge nur eine Logik der Metapher; die andre, die Logik von Ursachen und Wirkungen, ist nur eine Bequemlichkeit des gemeinen Lebens, enthüllt und verhüllt nichts. Dies bestimmt seine Sprache, diese wieder die Wahl der Menschen und des Abenteuers, die Menschen wieder die Konflikte. Die tanzende Logik des innern Geschehens, nicht die messende des äußern herrscht. Die Menschen der Dramen Claudels — er hat bis jetzt sechs geschrieben — zeigen nicht einen Ausschnitt ihres Lebens in einem Geschehnis, sondern ihre Totalität. Nichts passiert von außen her, alles vollzieht sich von innen heraus. Das Drama Partage de Midi, aus dessen deutscher Uebertragung hier ein Stück gegeben wird (bevor sie im Verlag von Hans von Weber in München erscheint), wurde in Frankreich nur als Manuskript gedruckt und kam nicht in den Handel. Die fünf andern Dramen Claudels — der seit Jahren in China lebt — erschienen, wie auch sein Buch Connaissance de l'Est, unter dem Titel L'Arbre im Verlage des Mercure de France. Eine Ode Les Muses wird in deutscher Uebertragung in der Zweimonatsschrift Hyperion veröffentlicht werden.

Franz Blei

Dritter Akt

In einem südchinesischen Hafen zur Zeit des Aufstandes. — Haus im alten Kolonialstil; ganz umgeben von breiten Veranden. Draußen enorme Bananen, an deren Aesten schwere Bündel von Luftwurzeln, langen schwarzen Haaren gleich. — Spuren einer Belagerung, Erdsäcke, Fenster mit Matratzen verschlossen. Doch, als ob eine Verteidigung die Mühe nicht mehr lohnte,

hier und da Oeffnungen debouchiert. Auf einer Seite gewahrt man die beiden Arme eines Flusses, bedeckt mit Booten, und dahinter, mauerumgeben, eine riesige chinesische Stadt mit ihren Häfen und Pagoden. Auf der andern Seite, gegen Westen, Reisfelder und blauende Berge. Von Zeit zu Zeit Gongschläge, Gewehrschüsse, Petarden, und hier und da, von der Luft herübergetragen, die Musik eines Theaters in der Ferne und das wilde Schreien der Schauspieler. — Die Sonne geht unter. Lange rote Strahlen durch die Blätterwand der Bananen über das leere Gemach hin. In der Mitte ein großes Lederbett von einem Moskitonetz umgeben. Zwischen zwei Fenstern eine Coiffeuse mit dem Spiegel, auf der andern Seite ein Glasschrank, Frauensachen: Spirituslampe, Kleider, da und dort, hängen und liegen. Und von Männern: Stiefel, eine Pfeife, auf einem Tisch ein Gewehr mit einem Kartuschenbandelier.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Yse macht langsam ihre Abendtoilette. Langsam zieht sie die silbernen Nadeln und die Kämme aus dem Haar, dessen Flut auf ihre Schultern und über die Stuhllehne fällt. — Draußen Geräusch, Schritte auf der Treppe. Yse neigt das Ohr und erzittert heftig. Die Schritte halten hinter der Portiere ein. Yse bleibt erstarrt. — Die Tür öffnet sich. Yse wendet den Kopf nicht. Man sieht die dunkle Gestalt eines Mannes, die sich durch das maschige Gewebe des Moskitoschleiers im Spiegel, vor dem Yse sitzt, reflektiert. Die Gestalt bleibt eine Weile unbeweglich. Ein tritt Mesa. Er macht ein paar Schritte und bleibt etwas hinter dem Stuhle stehen, auf dem Yse sitzt. Sie macht gar keine Bewegung.

Mesa (halblaut): Ich bin es, Yse. Ich, Mesa. (Schweigen)

Ich bin es. (Langes Schweigen) . . . . .

Alle meine Briefe seit einem Jahr!

Hast du sie nicht bekommen, alle meine Briefe seit einem Jahr? Warum war keine Antwort, nichts, nicht ein Wort, nicht eine kleine Zeile! — Sag, was hab ich dir getan, Geliebte? Warum mich so leiden machen, was ich litt! Was hab ich dir getan, meine Vielliebe? Aber da bist du, und es ist gut. Da bist du, du! Und ich frage nicht, und ich mache keinen Vorwurf. Da bist du, meine Seele! Ich sehe dich, meine Vielliebe! Du. du! Ich liebe dich, Yse! —

Es ist wahr, ich verlangte aus Verlangen, daß du gingest! Ich war falsch, und du hast es geahnt, und ich sah, daß ich ohne dich nicht sein kann, und du bist mein Herz, und meine Seele, und das Gebrechen meiner Seele, und das Fleisch meines Fleisches, und ich kann nicht sein ohne Yse, und ich glaube gar nicht, was man mir gesagt hat.

O die schrecklichen Dinge, die sie mir gesagt haben! Wie habe ich gelitten, Yse! Und nicht ein Wort von dir, Grausame! Und ich glaube nicht, was sie mir sagten. Und ich finde dich in diesem Hause wieder, Und ich weiß, du wirst mir alles erklären. Vergib diese schrecklichen Briefe, ich war verrückt! Nein, ich glaub es nicht, daß du mich nicht mehr liebst! Nein, Yse, ich glaub es nicht! Nein, nein, mein Herz! Nein, nein, mein Herz! Nein, mein Herz! Sprich bloß, meine Geliebte, und wende dich

zu mir und sage mir nur ein Wort, daß ich es höre und vor Freude sterbe, weil ich dich verloren habe und nun wiedergefunden habe! (Schweigen)

Was hab ich dir getan? Weshalb behandelst du mich so? Nicht antwortend, als ob ich nicht mehr wäre. Ach! Am Wohnort der Toten erkennte ich mein Einziges! Yse, Yse! Vernimmst du nicht den Ton meiner Stimme? Was hab ich dir getan, Yse? Was hast du getan? was hab ich dir getan, Herz von Eisen? Sprich, was hast du mir vorzuwerfen? wodurch hab ich das verdient? Was ist es, was ich dir nicht gegeben habe? Nimm das, was ich für mich zurückhielt! Meinen Leib, meine Seele. Meine Seele, daß du daraus machest, was du willst, meine Seele, wie wenn sie mein wäre, und du hast sie genommen, wie als ob du wüßtest, was sie ist.

Und wenn ich dich fortgehen ließ, du weißt gut, daß es sein mußte. Und du selber, du sagtest es, da Ciz fort war, und wir hätten alles bereitet.

Und handelte es sich nur um ein paar Monate, und ich wäre wieder bei dir gewesen. O diese Monate, da ich nicht wußte, wo du warst, nicht ein Wort, nicht ein Wort von dir, Grausame! Aber jetzt sage ich dir es, daß Ciz tot ist und ich kann dich zu meinem Weibe nehmen. Und können uns lieben ohne Heimlichkeit und ohne Vorwurf.

Wie, du liebst mich nicht mehr? Ist es wahr, Yse? Du liebst mich nicht mehr, Yse? Ich habe einen furchtbaren Brief bekommen! Nein, Yse, ich glaube ihm nicht! Nein, mein Herz, ich glaube ihm nicht! Nein, meine Seele, ich glaube ihm nicht! Nein, nein, nicht wahr? Und dann, das macht nichts, und ich habe alles vergessen, und ich will nichts wissen. Denn du bist hier und bist meine Geliebte, und komm doch nur, und ich weiß dich zu halten, und wer ist der, der dich aus meinem Herzen reißen könnte? Steh auf, und ich rette dich, ich rette Yse vom Tode, denn du siehst, ich bin bis zu dir gekommen. (Schweigen)

Glaubst du mir nicht? ich bin ein alter Chinese, ich kenne die verborgenen Dinge. Und habe ein Zeichen auf mir, das alle respektieren. Komm, nimm dein Kind, hörst du? Ist das so wenig, das Leben? Komm. Es ist das Leben, was ich dir bringe. (Schweigen)

Komm, ich werde dich retten. Und wenn du schon von mir nichts mehr wissen willst, so laß mich dich wenigstens deinen Kindern zurückbringen. (Schweigen)

Also, es ist wahr! also, also es ist wahr! Also, also, diesen Menschen, du liebst ihn, und mich, mich liebst du nicht mehr, aber haßt mich! Du liebst ihn und liegst bei ihm, und der Tod, der Tod mit ihm ist dir lieber als das Leben mit mir. Und du liebst mich doch! Und fünfzehn Tage, bevor du auf dem Schiff weggingest, wollte ich dich auf die Wange küssen, und du warst es, die ganz in Tränen mit Gewalt meinen Mund mit dem deinen nahmst! Fünfzehn Tage, fünfzehn Tage nur! (Schweigen)

Hündin! Sag mir, was dachtest du, als du dich zum erstenmal hingabst, bewußt hingabst diesem schweifenden Hund, mit dieser Frucht von einem andern in deiner Brust, und wie das erste Erwachen von meines

Kindes Leben sich mit dem Zucken der Mutter mengte, die ganz voll war vom Genusse eines doppelten Ehebruchs? Meine Seele, die ich dir gab, mein Leben, das ich dir mitteilte, du hast es einem andern prostituiert, und was dachtest du während der schweren Tage, da mein Kind reifte, und das du zu diesem Manne hintrugst, und da du, es mehrend, in seinen Armen schliefst, ganz erfüllt von den Leibesgliedern meines Sohnes? Ich beschwöre dich! Ich fühle ein Kleines, das zittert! Laß mich nicht ein großes Verbrechen begehen! Du weißt nicht, wie du und ich, wie wir beide nahe an der Verdammnis sind in diesem Augenblick. Nur ein ganz geringes ist zu tun.

(Langes Schweigen. Er nähert ihr die Lampe und betrachtet sie prüfend) Dieselbe. Sag, Yse, es ist nicht mehr die große Mittagssonne. Erinnerst du dich an unsern Ozean? Aber die Grablampe färbt deine Wange, und das Ohr und deine Schläfe, und widerscheint in deinen Augen, deinen Augen im Spiegel. (Er nimmt die Haare in die Hand) Das sind dieselben Haare, ah, ich erkenne ihren Duft wieder, als ich in dir bis an die Nüstern vergraben war, wie in einem tiefen Loch. Dieselben Haare, aber starke Silbervenen mischen sich dem Golde. (Er bläst die Lampe aus)

Die kleine Lampe ist verloschen. Und in der gleichen Zeit verlosch diese letzte Sonne unsrer Liebe, diese große Sonne Mittags und Sommers, in der wir uns Lebewohl sagten, im verzehrenden Licht uns trennten, voll Verzweiflung eins dem andern ein Zeichen gaben über die wachsende Weite weg. Adieu, Yse, du hast mich nicht gekannt! Den großen Schatz, den ich in mir trug, du hast ihn nicht heben können, nehmen, ich wußte ihn nicht zu geben. Das ist nicht meine Schuld. Oder ja! Es ist unsre Schuld und unsre Strafe. Alles mußte geschenkt und gegeben sein, und das ist es, was du nicht verziehen hast. (Schweigen)

Und doch habe ich dich nicht zum Scherze geliebt! O, Yse, wüßtest du, wie ernst ich dich in meinem Herzen trug, o, meine Vielliebe, und wie es gut war für dich in meinem Herzen! . . . Ah, wäre ich dagewesen, ich hätte dich verteidigt, und keiner hätte dich aus meinem Herzen gerissen, mein Leben! Und man muß dies ertragen! Sie antwortet nicht! Sie ist da, o Götter, sie ist hier! Sie ist da und ist nicht da, dieselbe, und eine Fremde!

Eines Nachts, da sah ich dich mir nahen mit diesem stolzen und leichten Schritt und einem Lächeln voll Geheimnis. Sagtest: „Dies ist ein großes Mysterium. Mesa, ich verkünde dir, daß unser Kind geboren.“ Und ich, ich weinte, und ich lachte, und ich dachte nur: Du bist es! „Weshalb hast du es mir nicht geschrieben, Grausame?“ Aber du, wie einer, der weiß, machtest mit dem Mund: Still! Du antwortetest nur mit einem Lächeln, und ich sah dich lächelnd an, o mein Liebes! Und jetzt das Grauenvolle! (Schweigen)

Aber du hast das Recht nicht! du hast das Recht nicht! du bist nicht allein! Es ist nicht wahr, daß du mich vergessen hast! es ist nicht wahr, daß du mich nicht mehr liebst! o meine Geliebte, es ist nicht wahr,

daß du mich haßt! Es ist da kein Mittel, Yse! was ich dir gab, kann ich es dir wiedernehmen? Trägst du mich nicht mit dir, wo du bist? Hast du das Recht, mir nicht zuzuhören? was gibt es in dir, was du mir nicht gegeben hättest, und das ich nicht hatte, und verzehrte, und atmete, und das mich nicht nährt mit Feuer, und Tränen, und mit Verzweiflung! Antworte! sieh, wie ich leide! und wende dein Gesicht zu mir, meine Schönheit, und sag mir, daß das nicht wahr ist! (Schweigen)

Yse, was hast du mit unserm Kind gemacht? (Schweigen)

Ist es, weil es tot ist? (Schweigen)

Yse, du ließest es nicht sterben. Gib mir mein Kind, daß ich das Kind wenigstens rette. (Schweigen)

Ist es, weil es tot ist? Hast du es umgebracht? (Schweigen)

Wenn es hier ist, so weiß ich es zu finden.

(Er macht eine Bewegung gegen die Türe hin. Schritte Amalrics draußen. Er tritt ein)

Amalric: Wer ist da?

Mesa: Ich bin es.

(Amalric kommt vor. Er reibt ein Zündholz an, und die beiden Männer schauen einander ins Gesicht, solange es brennt. Es verlöscht)

Amalric: Mesa, ich bin durchaus nicht erfreut, Sie wiederzusehen.

Mesa: Ich komme diese Frau holen, die mein ist, und dieses Kind, welches das meine ist.

Amalric: Ich gebe Ihnen weder die eine, noch das andre.

Mesa: Ich nehme sie mit mir gegen Ihren Willen.

Amalric (mit einem trockenen Lachen): Und gegen ihren? Was sagst du, Yse? (Mesa zittert) Was ziehst du vor, sag? Entweder mit diesem da gehen und leben? du und das Kind, und in dem Falle heb die Hand auf. (Schweigen) Oder sterben mit mir? (Schweigen. Yse bleibt unbeweglich)

Mesa (schreiend): Das ist zuviel! (Er zieht eine Waffe aus der Tasche)

(Amalric wirft sich auf ihn und entreißt sie ihm. Schrecklicher Kampf in der Dunkelheit. Mesa fällt gebrochen zu Boden. Yse, die alles durch den Spiegel sieht, hat sich nicht gerührt)

Yse (mit einer ganz sonderbaren Stimme, ohne ihre Haltung zu ändern): Mörder!

(Amalric zündet die Lampe an und beugt sich über Mesas Körper, den er untersucht)

Amalric: Was ich dachte. Ich habe ihm die rechte Schulter ausgehoben. Aber er hat sich, wie ich glaube, von sich aus ein Bein demoliert. Was für ein ungeschickter Mensch! (Er erhebt sich)

(Yse lächelt in den Spiegel. Er geht auf sie zu und küßt sie auf die Schläfe)

Yse: Amalric, das ist gräßlich. Laß ihn nicht so auf dem Boden.

(Amalric nimmt den Körper und trägt ihn auf das Sofa)

Amalric: Wie ist er bis hierher gekommen?

Yse: Er hat gesagt, daß er einen Paß bei sich hat.

(Amalric durchsucht ihn und zieht aus den Kleidern ein Blatt, bedeckt mit Zeichen und sonderbarer Schrift, und zeigt es Yse)

Amalric: Wir sind gerettet, Yse.

Yse: Gerettet.

Amalric: Du sagst das so, ganz ohne Freude? (Er blickt sie an. Schweigen)

Yse: Und mein Mann ist tot. Wir können uns heiraten, Amalric.

Amalric: Nichts besser. Das ist doch ein vortrefflicher Abend. Und was ein Musterpaar wir geben werden!

Yse (zeigt auf den Körper im Spiegel): Gibt es kein Mittel, ihn mit uns zu nehmen?

Amalric (hart): Unmöglich.

Yse: Wir können ihn nicht den Chinesen überlassen.

Amalric: Er fliegt an unsrer Stelle in die Luft. Das Maschinchen ist montiert. Man braucht es nur loszulassen. (Pause)

Yse (mit derselben sonderbaren Stimme): Durchsuche doch noch die Taschen; unnütz, den Toten was zu lassen.

Amalric: Yse, das ist ein bischen degutant.

Yse: Warum? Geh. Mach.

(Er durchwühlt die Taschen und zieht einen wachsgesiegelten Umschlag hervor)

Amalric (lesend): Dieses ist mein Testament. (Er lacht und steckt das Papier ein)

Yse: Gehen wir.

Amalric: Ja, mach dich fertig. Ich sah das Boot ankommen. Ich will meinem Boy ein Zeichen geben. Alles wird gut gehen. Nimm das Kind.

(Yse geht in das andre Gemach, ohne auf Mesa hinzublicken. Eine ziemliche Zeit vergeht. Yse kommt allein zurück)

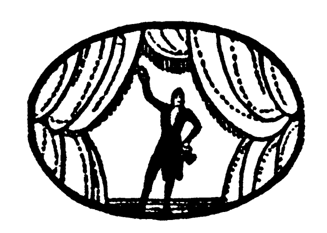
Amalric: Nun, du hast das Kind nicht genommen?

Yse: Es ist tot. (Pause)

Amalric: Gehen wir.

(Er bläst die Lampe aus. Mondlicht. Sie gehen, ohne auf Mesa zu sehen. Man hört ein hysterisches Auflachen auf der Treppe ...)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —



Der Teufel und die Liebe

Vor grauen Jahren konnte man auf sämtlichen deutschen Bühnen ein französisches Lustspiel in drei Aufzügen sehen, das zwei obskure Herren Arago und Vermond ‚Die Memoiren des Teufels' genannt, und mit dem sie sich unsre Wandervirtuosen zum heißesten Dank verpflichtet hatten. Karl Sontag, Ludwig Barnay und die andern ihres Kalibers erschienen bei Sturmwind, heftigem Donnerschlag und leuchtenden Blitzen, in einen schwarzen, rotgefütterten Mantel gehüllt, spät abends auf dem Schloß der Baronin von Ronquerolles und versprachen der würdigen Dame, der drei schlechte Menschen Vermögen, Namen und gesellschaftliche Stellung genommen hatten, ihr das alles binnen Monatsfrist wiederzuschaffen, wenn sie dafür die Hand ihrer Tochter Marie erhielten. Daran sollte die Sache nicht scheitern. Die Wandervirtuosen brachten also einen ganzen Ballsaal in Aufruhr, zogen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich allein, stießen jedem eine Wahrheit ins Herz, sahen durch Mauern, lasen in Gedanken, rissen Masken herunter und erreichten ihr Ziel, weil sie von der Gräfin Cerny ein natürliches Kind, von dem Chevalier de la Rapinière einen Mord und von dem Marquis de Lormias einen Landesverrat wußten und ihre Wissenschaft zu verwenden drohten. Am Schluß gestanden sie, zur Beruhigung rationalistischer Gemüter, daß sie ganz und gar keines höllischen Ursprungs seien, sondern alle diese Geheimnisse als Schreiber bei dem Advokaten Marcillac erfahren hätten.

In diesem Winter kann man auf sämtlichen deutschen Bühnen ein ungarisches Spiel in drei Aufzügen sehen, das gleichfalls mehr eine Rolle als ein Stück ist und auch sonst zahlreiche Aehnlichkeiten mit jenem alten Schmöker hat, ohne daß Herr Franz Molnár ihn gekannt zu haben braucht. Hier wie dort spielt ein Portrait mit. Hier wie dort helfen Briefschaften der stockenden Handlung weiter. Hier wie dort zieht der bedrohte Teufel einen Revolver aus der Tasche. Hier wie dort sucht eine Szene zu beweisen, daß das Weib in seinem dunklen Drange noch dichter an die Gottheit angrenzt als der Teufel, der von dem Weibe dumm zu machen ist, trotzdem er sich im übrigen als Ungar wie als Franzmann ohne die Einschränkung des Goetheschen Kollegen allwissend nennen darf. Aber doch noch zahlreicher und namentlich erheblicher als diese Aehnlichkeiten sind die Unterschiede. Weil der pariser Teufel in Wirklichkeit nur Schnock der Schreiber ist, muß jeder seiner rätselhaften Schritte durch den gewaltigen Apparat einer phantastischen Vorgeschichte und einer verworrenen Fabel begründet werden. Herr Molnár spricht zu seinem Höllensprossen viel ungebundener: Sei hier und dort! und

spart sich alle weitere Motivierung. Dieser satanische Fapresto braucht keine Wahrscheinlichkeit, weil er nicht sein, sondern bedeuten und zwar die bösen Triebe im Menschen bedeuten soll, und es ist weniger wichtig, was er tut (daß er ein Männlein und ein Weiblein zum Ehebruch erzieht), als was er auf dem Weg zu diesem hehren Ziel zusammenredet. Wie er redet, wie gespreizt, wie selbstverliebt, wie espritgeschwollen, wie wortwitzelnd, wie lebensphilosophisch, wie aufdringlich, wie süßlich, wie pointiert, wie schnoddrig, wie gemeinplätzlich, wie geistesgegenwärtig, wie formelsicher, wie wichtigtuerisch, wie übelparfümiert: das haben die Leser aus den Szenen ersehen, die ich neulich — als Gegenbeispiel in Schultze-Naumburgs Manier — veröffentlicht habe, um einer eingehendern Charakteristik überhoben zu sein.

Daß Brahm sich uneinnehmbar spröde gegen Shaw und Wilde und Wedekind und Wied verhalten hat, das muß er jetzt mit Molnár bitter büßen. Es kann ihm nicht leicht gefallen sein, uns dieses überpaprizierte Goullasch vorzusetzen, und wir haben uns alle ein bißchen mit ihm geschämt. Der kritische Gast, der überflüssigerweise den Wirt in Schutz nehmen zu sollen glaubte, da ja unsre deutschen Dramatiker überhaupt nichts Genießbares mehr herrichten könnten und die Bühne darben ließen, hat damit nicht verraten, wie es um die zeitgenössische Produktion bestellt, sondern daß er entweder doch wohl nicht ganz ausreichend mit ihr vertraut ist, oder sich zu dem Niveau des breitesten Publikums herabgelassen hat. Für ihn, für mich, für Brahm ist schon genießbar, was die deutschen Dramatiker herrichten. Uns allen dreien hat etwa Hinnerks ‚Närrische Welt‘ köstlich geschmeckt. Die Menge will den groben Gaumen kräftiger gekitzelt haben. Sie verlangt sich solch Ragout von Lautenburg und Bonn. Es wäre unrecht, zu verschweigen, daß Brahm sich lange widersetzt hat, bis tief in den März hinein; daß er es immer wieder mit guter Kunst versucht hat, und immer mit dem gleichen Mißerfolg. Als Dramaturg verdient er darum hier einmal mehr Mitgefühl als Vorwurf. Der Direktor aber ist nicht frei von Schuld. Er hätte den Erfolg schon früher und ehrenvoller haben können, wenn er nicht aussichtsreiche Stücke entweder unglücklich angesetzt oder falsch besetzt oder gar auf beide Arten geschädigt hätte. ‚John Gabriel Borkman‘ hätte, nicht gerade vor dem Urlaub Ella Rentheims und mit Bassermann gespielt, dasselbe ‚Zugstück‘ abgegeben wie im vorigen Jahr die ‚Stützen der Gesellschaft‘, und so unzweifelhaft wie Hauptmanns Kaiser Karl wär' ohne Bassermann ‚Der Teufel‘ durchgefallen.

So heißt das Stück bekanntlich, und die Titelrolle spielt also Bassermann, und Bassermann ist das Stück. Die übrigen Figuren sind, mit einer Ausnahme, von Brahm noch nebensächlicher behandelt worden als vom Autor. Es ist im ganzen eine traurige Provinzaufführung. Der

Titelheld macht beinah alles gut. Man hat bei weitem nicht genug gewürdigt, mit welcher Souveränität der Schauspieler den geckigen Schwulst dieser Spottgeburt von Pschütt und Mikosch in eine menschenähnliche Sprache verwandelt, und mit welcher bezwingenden Kraft er doch zugleich den Teufel des Salons gewissermaßen in den Dunstkreis einer andern Welt gehüllt hat. Wüßte man nicht, daß diesem transleithanisch eleganten Hinkefuß mit der bläßlich roten Phantasieweste und der Gardenie im Fracknopfloch ein deutscher Mephistopheles voraufgegangen ist, wie wir ihn seit Mitterwurzer nicht gesehen haben, so würde man jetzt prophezeien dürfen, daß er ihm folgen wird und hoffentlich in absehbarer Zeit auch wieder einmal folgt.

Das Hebbeltheater hat seinen ersten Erfolg gehabt, und es ist zu wünschen, daß es durch ihn davor bewahrt wird, den französischen Sensationsreißer, den es, einer Zeitungsnotiz zufolge, angenommen hat, auch aufführen zu müssen. Den Erfolg haben Stück und Darstellung gleichmäßig verdient. Die Frauen sind das schwächere Geschlecht. Frau Wohlgemuth und Fräulein Breck dürften ihre imposanten Stimmmittel den günstigen akustischen Verhältnissen des Theaters ein bißchen sorgsamer anpassen, und Fräulein Ida Roland ist mehr auf Intellektualität als auf Animalität gestellt. Aber Herr Traeger, der als pathetisch-platonischer Liebhaber mit vollkommener Talentlosigkeit über nichts hinwegkonnte, kann als humorhaft-realpolitischer Liebhaber höchst talentvoll über alles hinweg. Herr Prager spielt einen apoplektischen Greis, der sich nicht zu helfen weiß, nicht minder lebensecht als komisch. Herr Wörz ist sicherlich so jung und so sympathisch, wie er in seiner Rolle sein soll, und wird Gestaltungsfähigkeit noch zu erweisen oder zu erlernen haben. Herr Leopold dagegen ist auf beschränktem Feld schon jetzt ein ganzer Künstler. Schauspielerisch betrachtet ist sein Kandidat durchaus nicht ungefährlich. Er darf weder tragisch noch auch parodistisch wirken. Er braucht einen Mittelton, der zwischen angestrebtem Ernst und unfreiwilliger Drolligkeit vibriert. Es war eine Freude, zu hören, mit welcher Sicherheit und Feinheit Herr Leopold seinen Ton traf; zu sehen, mit welcher Fülle von bescheidensten Nuancen er den Ton mimisch begleitete.

Dieser Kandidat der Philosophie und sein jüngerer Kollege von der musikalischen Fakultät sind die eigentlichen Helden einer Komödie, die um ihretwillen ‚Liebe' heißt, und die ‚Närrische Welt' hieß, als das weibliche, allzu weibliche Objekt ihrer Liebe im Mittelpunkte stand. Wie Otto Hinnerk auf das Licht, so hat Paul Apel auf die Motten, die sich an dieser Glut versengen, sein Dichteraug geheftet. Er ist in ihren Anblick so vertieft,

daß er sie selber zwar rundum und, mehr als das, in ihres Herzens Herzen, aber nicht im Raum der Bühne sieht. Der will erfüllt sein durch Bewegung. Peter und Hänschen stehen still, stehen am Ende da, wo sie am Anfang stehen. Sie ehren ein Luderchen, das sich von einem athletischen Bahnassistenten ihr Weh und Ach kurieren läßt, allen Enttäuschungen zum Trotz vom Anfang bis zum Schluß als reinstes Weib. Diesem Kontrastzustand der Verblendung hat Apel seine ganze Komik abgewonnen, die zum Humor wird durch die Innigkeit und Unberührtheit der zwei großen Kinder und durch die Zärtlichkeit, mit der ihr Schöpfer sie umhegt. Er weiß, daß ihr Schlemihltum sich weder mit der mitleidslosen Realität des Daseins noch mit der Gemeinheit der Mitmenschen jemals abfinden wird. Aber wenn er sie dieser Gemeinheit immer wieder gegenüber stellt, in einer einzigen nur notdürftig variierten Situation, so ist es fast, als hoffte er im stillen, sie dadurch doch für diesen harten Lebenskampf zu stählen. Er zeugt von der Stärke seiner Empfindung und von der Lebendigkeit seiner Anschauung, daß uns die ewige Wiederholung der einen einzigen Situation nicht im geringsten langweilt. Im Gegenteil: sie wird durch den berlinischen Dialekt, eine resolute Milieuschilderung und einen robusten Witz höchst lebhaft und ergötzlich aufgemuntert. Der Knabe Peter bekräftigt uns an einer Stelle sein Philosophentum, indem er Kant zitiert. Kant nennt ein ander Mal den Schlaf, die Hoffnung und das Lachen die Wohltaten des Lebens. Paul Apel macht uns oft und herzlich lachen und darf darum ein kleiner Wohltäter der Menschheit genannt werden.

Palmström / von Christian Morgenstern

Palmström steht an einem Teiche
und entfaltet groß ein rotes Taschentuch:
Auf dem Tuch ist eine Eiche
dargestellt, sowie ein Mensch mit einem Buch.

Palmström wagt nicht sich hineinzuschneuzen —
er gehört zu jenen Käuzen,
die oft unvermittelt nackt
Ehrfurcht vor dem Schönen packt.

Zärtlich faltet er zusammen,
was er eben erst entbreitet.
Und kein Fühlender wird ihn verdammen,
weil er ungeschneuzt entschreitet.

Aus dem zweiten, neuen Teil der in diesen Tagen bei Bruno Cassirer erscheinenden dritten Auflage der ‚Galgenlieder'.

Kaiser und Galiläer / von Julius Bab

Fast am Ende einer Saison, die in gewohntester und unaufregendster Weise der Befriedigung der Abonnenten gewidmet war — deutsche Klassiker in dünnen Volksausgaben und Novitäten von fortschrittlich gesinnten, theaterfirmen Schriftstellern, zu anständig und zu gleichgültig für den Zorn wie für die Liebe — fast am Ende solch einer Saison erzwingt das Schillertheater sich noch die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde. Die Aufführung von ‚Kaiser und Galiläers' erstem Teil im charlottenburger Hause konnte die große Schuld freilich nur zeigen, nicht zahlen, die Schuld, die unsre führenden Bühnen seit drei Jahrzehnten durch Nichtachtung dieses Ibsenschen Zentralwerks auf sich laden.

Das Schillertheater hatte für die große Aufgabe alle seine Kräfte in löblichster Weise angespannt, hatte gewiß weder Arbeit noch Kosten gespart — aber es erwies sich, daß diese Kräfte dreifach zu klein waren. Damit dieses Stück nicht als eine laute und bunte Historie, sondern als die große Gewissenstragödie des neunzehnten Jahrhunderts, die es ist, erscheine und ergreife, müßten drei zusammenwirken: ein fühlender und doch furchtloser Bearbeiter, ein genialer Regisseur und ein Menschendarsteller allerersten Ranges. Diese drei Männer nicht zu besitzen, ist für eine Bühne von Zweck und Art des Schillertheaters an sich kein Vorwurf. Aber es könnte scheinen, als ob all diese drei entbehren und doch an dies Werk gehen, eine Einsichtslosigkeit anzeige, die der Kühnheit dieses Unternehmens jedes Verdienst nähme. So war es beim Hebbelschen Moloch. Daß hier doch etwas mehr bleibt, wollen wir zuletzt erkennen.

Zunächst fehlte der Bearbeiter. Man spielte (mit unwesentlichen Strichen) die ersten fünf Akte: ‚Cäsars Abfall'. Sie sind allein so sinnlos wie irgend ein andres Drama, das man in der Mitte abbricht: ‚Kaiser und Galiläer' ist durchaus ein Drama in zehn Akten. Es ist die Geschichte eines großen geistigen Zusammenbruchs, und es ist völlig sinnverkehrend, einen Dramenschluß an der Stelle zu markieren, wo diesem Zusammenbruch am stärksten gewehrt scheint: wo sich Julian vom Christengeist, der ihn verzehrt, loszureißen beschließt. Vergeblich beschließt — aber dies notwendige Mißlingen erst macht die Tragödie sinnvoll; so bricht sie an der entscheidenden Wende jäh ab. Konnte und wollte man nicht die zweite Hälfte unmittelbar am nächsten Abend der ersten folgen lassen, so mußte eine mutige Bearbeitung die wesenhaftesten Szenen dieser zehn Akte herausbrechen und zu einem Drama vom Umfang eines Theaterabends zusammenordnen. Eine solche Bearbeitung, die freilich eine leidenschaftlich tiefe Einfühlung in den Kern des Ibsenschen Werkes und einen kühl das Mögliche und Wirksame wägenden Theaterverstand zugleich fordert, wäre (bei den großen Breiten und Wiederholungen im zweiten Teil des Werkes) vielleicht sogar der ungekürzten Aufführung des Ganzen vorzuziehen. Diese nötige und sicherlich mögliche Arbeit

(ein sehr tauglicher Versuch von berufener Hand liegt gedruckt vor) war nicht getan.

Nicht getan war auch die außertechnische Arbeit des Regisseurs, soweit sie über die Erziehung der Statisten zur Lebhaftigkeit hinausgeht. In diesem Stück sind die ‚Volksszenen' von größter Wichtigkeit; denn außer dem Julian bleiben eigentlich alle Handelnden ‚Volk'. Keine einzige Gestalt tritt als vielseitig lebendiges Menschenwesen, wärmern Anteil fordernd, heraus: alle erhalten nur Licht von jenem Feuer, in dem Julian verglüht; nur als Söhne einer geistig zerrissenen Zeit, Schüler einer verlogen gewordenen Wahrheit, Jünger einer häßlich gewordenen Schönheit erfüllen sie die Szene. Auf diesen hysterischen Ton der Zersetzung, des nur krampfhaft gesteigerten Lebens müssen all diese Gestalten gestimmt sein; die hektischen Farben des innern Verfalls müssen von ihren scheingesunden Wangen glühen. Diese Menschen, die der angebornen Blässe ihres Zweifels die Farbe krampfiger Ekstasen, satttönender Rhetorik oder fiebriger Machtgier anschminken, all diese Menschen müssen als ‚Volk' wirken und (mit vielfachen Varianten und einigen Ausnahmen) durch einen einzigen Ton verbunden sein — den Ton, den Ibsen später durch Hjalmar Ekdal popularisiert hat. Und ebenso muß anderseits in den Massenszenen das eigentliche ‚Volk' vermenschlicht werden, muß es ein fast individuelles Interesse gewinnen, weil es ja doch überall und lediglich mitträgt am Zentralproblem der Dichtung: der Instinkt, der die Massen treibt, und der Geist, dem sie huldigen müssen, stehen in einem grellen Widerspruch, den nur groteske Lügen überbrücken können. Ein tief witziger und gestaltungsmächtiger Regisseur fände tausend Mittel, diese tragische Grimasse der Menge auszudrücken und sie so zum erklärenden Hintergrund der Tragödie werden zu lassen. Im Schillertheater lärmten normal gut einstudierte Statisten.

Und es fehlte der Dritte: der Menschendarsteller allergrößten Stils. Für Julian, den Galiläer und Griechenkaiser, genügt nicht ein guter, sehr guter Schauspieler, kein intelligenter, stark nachempfindender Sprecher des Dichterwerks: hier muß ein schöpferischer Genius herbei, der nach dünner Skizze aus eigener Phantasie das vollfarbige Bild eines großen Menschen gestalten kann. Denn vor der unerbittlichen Realität der Bühne wird uns offenbar, worin die beim Lesen dunkel gefühlte Schwäche des Ibsenschen Fresko-Entwurfs besteht. Diese zehn Akte wirken zuweilen wie die leidenschaftlich großen Kartons des Cornelius: monumental und doch nüchtern, wild und doch abstrakt. Der Grund liegt darin, daß jeder Akt das Bild einer ungeheuern historischen Situation gibt, in der mit beispielloser Kraft sichtbar gemachte geistige Kräfte einander kämpfend begegnen; der Mensch aber, in dem diese Begegnungen stattfinden, und dessen Wesensentwicklung das Verbindende all dieser Situationen sein muß, wird nicht allseitig deutlich. Julian interessiert uns zunächst nicht als ein Wesen von Fleisch und Blut mit einem einmaligen Menschenschicksal. Die Situation, in die er gestellt ist, lenkt allen Blick auf sich. Er scheint nur als ihr Träger wichtig. Nur

das Ganze dieser Zeit, das ‚Volk‘, scheint Gegenstand, und er nur der Repräsentant, der Sprecher. Peer Gynt wirkt vor allem deshalb so viel unmittelbarer und künstlerisch stärker als Julian, weil der ganze tragische Sinn des Werkes in die Gestalt dieses einzigen norwegischen Bauernsohnes verdichtet ist, weil mit diesem Peer menschlich fühlen das Geheimnis des Ibsenschen Freiheitskampfes erfassen heißt. Bei Julian wird der Kampf eines ganzen Zeitalters dargestellt — der Kaiser ist ihr sichtbarster Punkt, aber doch nur ein Punkt auf der Fläche; noch jenseits seines einen Schicksals bleibt Unendliches. Peer Gynt ist: Julian bedeutet zunächst nur. Deshalb spricht er vielen minder zu Gemüt. Und doch! Diese zehn Akte sind doch viel mehr als glänzende Geschichtsbilder im Gobineauschen Stil (obschon zuzugeben ist, daß sie zuweilen, namentlich in den Breiten des zweiten Teiles, auf dies Niveau zu fallen scheinen) — aus diesen Akten weht doch die heiße Flamme dichterischer Leidenschaft, die nicht Gewesenes schildern, die aus Menschenseelen Zukünftiges schaffen will, und der eine Menschenseele deshalb das erste und letzte Thema bleibt. Und in ‚Kaiser und Galiläer‘ lebt, obwohl bedrückt und verdeckt durch die Wucht der Massenvorgänge, den Glanz historischer Sinnbildlichkeiten: die Geschichte einer Menschenseele; erst wenn man sich tief in dies Werk hineinneigt und das Wesen und Verhängnis dieses Menschen Julian erfaßt, gewinnen all diese schweren Situationen, die zuerst auseinanderklaffenden Höhepunkte eines weltgeschichtlichen Vorganges zu sein scheinen, eine tiefe Einheit: als Stationen auf dem Passionsweg einer Menschenseele. Die Situationen, die unserm ersten Blick oft merkwürdig unverbunden, sprunghaft im Tonwechsel erschienen, greifen ineinander, fest und notwendig wie Glieder einer Kette, wenn unser zweiter Blick den Menschen Julian erkennt.

Und man erschrickt bei diesem Anblick. Erschrickt über die unerbittliche Aufrichtigkeit, die fast lieblose Wahrhaftigkeit, mit der Ibsen ihn geschildert hat, diesen Menschen der griechisch-christlichen Konfliktswelt, die doch heut wieder unsre Welt ist, diesen Menschen, der doch wie wir, der doch wie — Ibsen ist. Denn Julian ist zunächst und vor allem: feige, feige, feige! Er fürchtet, um sein liebes Leben, den verächtlichsten aller Kaiser, und er fürchtet, um seine liebe Seele, den Galiläer, den er haßt. Wenn ihm in der Alemanenschlacht die Berauschung einer am Bellum gallicum gebildeten (!) Rede einen hysterischen Wagemut gibt, so fällt er sofort nach dem Sieg in die blasseste Furcht vor dem Kaiser, der die Sieger beargwöhnt, und noch wenn er mit einer genial hinterlistigen Rede, die an Kunst und Tücke wohl der Rede des Mark Anton (!) vergleichbar ist, die Soldaten zum Abfall vom Kaiser verführt hat, deckt er sich in ängstlichster Weise den Rücken, als ob ihm Zwang geschehe, und kann sich, obschon die Entscheidung gefallen, noch lange nicht zur Tat entschließen; sinnt auf Kompromiß, Rückzug oder Glücksfall, wartet, spintisiert und fürchtet sich — bis man ihn zwingt. Und eines nur ist in diesem Unhelden mächtiger als die Furcht: das ist die Eitelkeit. Dieser schwache, aber höchst gebildete Mensch kennt

die Heldengesten aller Arten, und es gibt kaum eine, in der er sich nicht versuchte. Wie es ihn erst nach der Gloriole des Gottesstreiters, des Blutzeugen gelüstete, so spielt er sich hernach in die Rolle des Weisheitsfreundes ein, er spricht im sokratischen Stil, er schwärmt im Apollozuge wie Alcibiades, er geht in Lumpen wie Diogenes. Er spielt auch mit der Rolle des Weltherrschers, gibt Recht, weise wie Marc Aurel, zieht gegen die Perser, wie Alexander — spielt, spielt, ewig den ängstlichen Blick auf große Vorbilder gerichtet. Spielt begierig wie ein Kind und bis zur Selbsttäuschung genial wie ein vollendeter Schauspieler — spielt, bis seine hundert Rollen sich verwirren, bis die Kluft zwischen Schein und Sein sich schwarzgähnend vor ihm auftut und er hinunterstürzt in den Wahnsinn. Dieser schwächliche Epigone, dieser von widerstrebendsten Ehrsüchten zerrissene Ohnmächtige (Ibsen verschmäht es nicht einmal, uns an einer höchstbetonten Stelle anzudeuten, daß Julian auch im physischen Sinne impotent ist) ist wahrlich kein Held; eine minder idealisierte Gestalt ist kaum denkbar. Und dennoch ergreift er uns, wird uns tiefsten Anteils wert und fast liebenswürdig durch das eine, das auch Henrik Ibsen so ergreifend, das ihn zum Dichter gemacht hat: durch die Sehnsucht. Eine Sehnsucht ist in diesem Menschen, eine Sehnsucht nach dem Wahren und Eigenen, dem sicheren Lande des dritten Reiches — jenseits von Hellas und Nazareth, deren Ideale heute nur noch erlogen werden können! — eine Sehnsucht, so wild und groß, so rein und reinigend, daß uns in ihrem Licht der eitle, schwache Mann nie ganz lächerlich, nie verächtlich wird. Diese Sehnsucht steht treibend und weisend hinter ihm als der starke Ernst in all seinen schwachen Spielen: sie ist sein Mut, sie ist seine Unschuld — in ihr ist er wahrhaft groß und ein Weiser, ein Held. Er war kein Zeugender, wie ihn Maximus ersehnte. Er griff nach den alten morschen Idolen in seiner Not; sie zerbrachen unter den Händen des Klammernden. Aber daß er die Not so tief empfand, daß er so mächtig um sich griff in seiner Qual, das macht ihn groß, macht ihn zum Sendboten eines Kommenden, einem würdigen ‚Schlachtopfer der Notwendigkeit'. Er war ein ‚wollender Sklave': dieser eitle, schwache Mensch, den in höchster Angst die Erinnerung an den schönen Stil seiner letzten Rede ganz beglücken kann. Er ist harmlos wie ein Kind: wenn seine Sehnsucht ihn in der bigotten Brunst der Kaisertochter das dem Messias verheißene ‚reine Weib' glauben läßt. Er ist stark wie ein Löwe: wenn seine Sehnsucht ihn aus der Schule der einst so verehrten Sophisten fortstürmen läßt zu dem fernen Mystiker, der Offenbarung verheißt. Er läßt sich von Irrtum zu Irrtum, von Lüge zu Lüge, von Schwäche zu Schwäche treiben, aber wahr und stark bleibt die Sehnsucht, die ihn treibt, und die ihn zerreibt.

So liegt das Bild des Julian in hundert kleinen Zügen unter dem Pathos der großen Aktionen versteckt, und sein Anblick läßt gerade das Unverbundene, scheinbar Widerspruchsvolle dieser Aktionen verständlich werden als die notwendige Aeußerungsart dieses schwachen, unselbständigen, aber

von stärkster Inbrunst umgetriebenen Menschen. Daß dies Bild des Julian im Buch vorhanden ist, rettet die dramatische Existenz des Werkes. Daß es neben den glühenden Farben der Situation so dünn ist, muß es theatralisch gefährden, wenn nicht ein ganz großer Menschendarsteller zur Hilfe kommt, einer, der des Dichters Plan erfaßt und ihn mit dem Material seines Leibes so stark und sichtbar ausführt, daß all jene fesselnden Monumentalszenen als Lebensangelegenheiten eines Menschen fühlbar werden. Nur so kommen wir vom Interesse zum Mitgefühl. Mit ihrer Persönlichkeit die starken und heftigen Szenen einer vielfach gestuften Volksmenge beherrschen und überglänzen, das können nur die drei, vier Wenigen in jeder Generation. Für diesen großstiligsten aller Dekadenten kommen ernsthaft nur Kainz oder Bassermann heute in Betracht und unter den Kommenden vielleicht Alexander Moissi. Eine elementare Kraft gehört an diese Stelle.

Das Schillertheater hatte in Herrn Hans F. Gerhard einen guten Schauspieler engagiert. Die Art, wie er technisch und geistig mit dieser übermächtigen Aufgabe sich abfand, beweist, daß er für Löwenfelds Ensemble sicher ein Gewinn ist; einige Momente, in denen die üppige Rhetoreneitelkeit naiv hervorbrach, ein paar Gesten des Ekels und der Angst, die resolute Häßlichkeit der Maske beweisen, daß er sogar für die deutsche Bühne überhaupt eine Hoffnung ist. Er stand dem nötigen Grundton der Gestalt in seiner Kainzschen Nervosität und Gebrechlichkeit nicht einmal fern: aber er wußte ihn nicht für die tausend Momente des Julian tausendfach zu variieren. Er machte eine einfarbige Melodie daraus, ermüdete in krampfig-monotonen Gesten und hatte viel zu wenig Weg und Entwicklung vom Knaben zum Kaiser. Seine unreife Kraft, der Nebendinge zuweilen vortrefflich glückten, war in den großen Krisen der Gestalt meist hilflos: dann schlug er sich mit Theaterschreien und Heldengesten schlecht und recht durch. Viel fehlte, daß dieser Julian alles Geschehen auf der Szene in den Kreis seines Lebens zwang, daß das sichtbarliche Spiel seiner Nerven klar den Weg wies vom Höfling zum Philosophenschüler, vom Mystiker zum Feldherrn, vom Galiläer zum Kaiser. Und doch war dieser Julian mit den zeitweilig feinern Regungen seiner Gestalt noch der weitaus beste in dieser Vorstellung. Die meisten andern Rollen waren schlechter besetzt, als nötig gewesen wäre. Herr Thurner, für realistische Charakterstudien eine tüchtige Kraft, hätte wahrscheinlich den glatten Sophistenchristen Hekebolias ebenso gut gespielt wie Herr Reimers. Statt dessen mußte er seine breituntersetzte Gestalt und seinen jüdisch-weichen Ton in fast komisch vergeblicher Bemühung zur pathetischen Würde des Mystikers Maximus aufrecken; und doch hätte Herr Reimers (sein dezent kräftiger Tribun bewies das nachher) viel mehr natürliche Repräsentation für diese zweitwichtigste Figur des Stücks mitgebracht. Ebenso trifft, wenn Herr Herrmann, für komische Liebhaber keine üble Kraft, einen römischen Quästor vorstellen soll, die Schuld am entstehenden heitern Effekt mehr den Spielleiter, der so besetzte, als den

Spieler. Auch Herr Legal, der begabteste Charakteristiker des Löwenfeldschen Nachwuchses, war als froher Heidenritter Sallust recht deplaziert, und angenehm überraschte nur Herr Wirth, der bisher die echten Helden gräßlich verlogen gespielt hatte, diesmal aber den verlogenen Wortheldem Libanios ziemlich echt und ganz talentvoll gab. Der Rest ist verschweigenswert.

Die Aufführung war also, was die Besetzung angeht, eigentlich noch unter der höchsten Leistungsmöglichkeit des Schillertheaters. Und dennoch verpuffte die Vorstellung nicht, dennoch blieb etwas. Es blieb der Beweis von der ungeheuern, mit geringsten Mitteln zu weckenden rein theatralischen Kraft, die den szenischen Kompositionen dieser einzelnen Akte innewohnt und die in naiver Derbheit wirken muß, auch wo tiefere künstlerische Effekte ungefördert bleiben. In diesen Szenen muß ein großer Regisseur Aufgaben von zuverlässigster Dankbarkeit finden, zugleich Aufgaben, deren hintergründige Tiefe noch die üppigste Kraft davor beschützt, spielend auszuschweifen. Aufgaben, für die alle Kraft der Besten eben reichen wird. Wenn nicht schon eher mit Moissi, so allerspätestens mit Bassermann wird Max Reinhardt an dieses Werk gehen müssen. Mit keiner andern Aufgabe wird er die Größe seiner Kunst mehr bewähren, mit keiner sie mehr ehren können. Hier ist ein Werk unsterblich und groß — und doch schwach genug im Dramatischen, um auf die Hilfe eines großen Regisseurs angewiesen zu sein — und doch stark genug, um diese Hilfe erwarten und wartend erzwingen zu können. Der Aufführung am Schillertheater wird das Verdienst einer anregenden Vorstudie bleiben.

Volksschauspiele im rheinisch-westfälischen Industriegebiet / von Tony Kellen

In den letzten Jahren haben manche Freunde der Kunst auch im rheinisch-westfälischen Industriegebiet mit lebhaftem Interesse die Entwicklung der Volksschauspiele im Harz und in verschiedenen Gegenden der südlichen Länder deutscher Zunge verfolgt, und in die lebhafte Anteilnahme an der freudigen Begeisterung des Volkes für die ihm vorgeführten Stücke mischte sich ein Bedauern darüber, daß uns gerade in unserm Revier derartige Darbietungen bisher versagt worden sind. Es bildet sich nunmehr aber auf meine Anregung hin ein Ausschuß, der die Frage studieren wird, ob und in welcher Weise es möglich sein wird, auch im Industriegebiet Volksschauspiele zu veranstalten.

Wir haben hier in unserm Bezirk vor dem Harz und andern Gegenden den Vorzug, daß wir für die Aufführung eines volkstümlichen Theaterstückes unter freiem Himmel mit leichter Mühe ein zahlreiches Publikum gewinnen können, während man zum Beispiel bei dem Naturtheater in Thale auf

die mehr oder minder zerstreuten einzelnen Touristen angewiesen ist. Dort muß man ferner die einzelnen Vorführungen schon wochenlang im voraus ankündigen, mit genauer Angabe der einzelnen Tage, um die nötige Zahl Besucher auch aus weiterer Umgebung heranzuziehen. Nun sind aber die Aufführungen im Sommer unter freiem Himmel naturgemäß von der Witterung abhängig, und es ist deshalb von ungemein großem Wert, daß man, wie es in unsrer Gegend der Fall wäre, die Aufführungen erst jedesmal kurz vorher anzuzeigen braucht, sobald man mit einiger Sicherheit auf das Anhalten der günstigen Witterung rechnen kann.

Was den Ort betrifft, so würde sich in der Umgebung von Essen sicher ein geeignetes Gelände finden lassen. Wir haben ja namentlich in der Gemeinde Bredeney und nach der Ruhr zu eine landschaftlich schöne Gegend, und man darf wohl als sicher annehmen, daß auf einem etwas abfallenden Terrain in der Nähe eines, wenn auch nur kleinen Waldes, sich eine einfache Naturbühne mit einem großen aufsteigenden Zuschauerraum schaffen lassen würde.

Es könnten nicht blos einzelne klassische Stücke, sowie andre neuere Werke, die sich etwa auf dem Bergtheater im Harz und anderswo bewährt haben, hier aufgeführt werden, sondern man müßte es sich auch angelegen sein lassen, das eine oder andre selbständige neue Schauspiel zu schaffen, das gewissermaßen bodenständig aus dem Ruhrrevier heraus erwachsen würde. Ob dieses nun ein historisches Festspiel oder ein aus dem Volksleben gegriffenes Schauspiel sein würde, läßt sich vorläufig noch nicht sagen. Jedenfalls besteht schon jetzt die begründete Aussicht, daß eine tüchtige dichterische Kraft, die sich in den Dienst der künstlerischen Volkserziehung gestellt hat, ein speziell für unsre Gegend berechnetes Festspiel dichten wird, sofern sich die nötige Grundlage für das ganze Unternehmen schaffen läßt.

Nachdem uns in den letzten Jahren aus den verschiedensten Gauen Deutschlands und des Auslandes über die eindringliche Wirkung solcher Aufführungen auf das Volk berichtet worden ist, wäre es dringend zu wünschen, daß es gelingen möchte, auch für die werktätig schaffende Masse unsrer Bevölkerung Volksschauspiele im Freien während des Sommers zu veranstalten. Es soll das natürlich keine Konkurrenz für das Essener Stadttheater sein, und wird es auch nicht sein, da dieses ja ohnehin im Sommer seine Tätigkeit einstellt. Das ist auch insofern für das geplante Unternehmen sehr günstig, weil man die Hauptrollen in die Hände von Berufsschauspielern legen müßte, und nur für kleinere Rollen, namentlich bei großen Aufzügen, kunstverständige Dilettanten herangezogen werden sollen. Während bisher die Mitglieder unsers Stadttheaters im Sommer teils in einem Wirtschaftssaal, teils auf kleinen Sommerbühnen mitgewirkt haben, teils völlig beschäftigungslos waren, würde es, wenn das geplante Unternehmen zustande kommt, möglich sein, die meisten dieser Kräfte auch im Sommer in unsrer Gegend in einer würdigen Weise zu beschäftigen.

In der von Ernst Wachler herausgegebenen Deutschen Zeitschrift habe

ich im Jahre 1900 einen Ueberblick über die Entwicklung der Volksschauspiele seit dem Mittelalter gegeben und dabei gezeigt, wie sich die alten Volksbühnen in der für die neuzeitlichen Bedürfnisse unsers Volkes umgestalteten Form einer erneuten Gunst erfreuen. Bald sind es weltliche, bald religiöse, zumeist aber geschichtliche patriotische Stoffe, die das Volk in großem Maße anziehen. Auch dort, wo weniger Berufsschauspieler als Dilettanten, Männer aus dem Volke, die Menge begeistern oder ergötzen, kommen so recht die natürlichen Spieltriebe und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen zur Geltung, und selbst die Bauerntheater in Bayern und Tirol beweisen uns, welches schauspielerische Talent zuweilen in einfachen Männern aus dem Volke steckt. Wir haben auch mehrfach gesehen, daß Schauspiele, die eigens für einen bestimmten Zweck gedichtet worden sind, vollen Erfolg gehabt haben. So hat, um nur einige Beispiele zu erwähnen, in der romanischen Schweiz, in dem kleinen Wiflisburg (Avenches), der Verkehrsverein den Dichter Adolphe Ribaux beauftragt, ein aus der alten Lokalgeschichte dieses Städtchens geschöpftes Thema dramatisch zu behandeln. Dieses Werk ‚Julia Alpinula' wurde mehrere Jahre hindurch unter großem Beifall im Freien aufgeführt. Ferner wird zu Kraiburg seit 1892 das vaterländische Schauspiel ‚Ludwig der Bayer' von Martin Greif gegeben; sodann sind zu erwähnen die Andreas-Hofer-Spiele in Tirol und in Bayern und der ‚Meistertrunk' zu Rothenburg ob der Tauber.

Es zeigt sich eben immer wieder, daß auch noch in unsrer Zeit, wie früher, das eigentliche Volk sich an dramatischen Aufführungen erfreut. Mit Recht hat man schon betont, es gelte nicht nur den physischen Hunger des Volkes zu stillen, sondern auch das geistige Bedürfnis zu befriedigen. Deshalb muß das Vergnügungsbedürfnis des Volkes in bessere ideale Bahnen gelenkt werden. Die Zeit ist allerdings fern, wo die hohe Aufgabe, die einst Schiller der Schaubühne für das Volksleben zuwies, auch nur annähernd von ihr erfüllt wird, aber in weitern Kreisen gelangt man doch immer mehr zu der Einsicht, daß die Aufgabe des Volkstheaters die Bildung und Veredelung des Volkscharakters ist. Gerade beim arbeitenden Volke, dem so oft die Nüchternheit im Denken und Urteilen vorgeworfen wird, macht sich in ungeahnter Weise die Freude am schönen Schein, an der Vorführung hoher und edler Taten bemerkbar, und ist ihm einmal etwas geboten worden, was seinem Verständnis zusagt, so verlangt es nach immer schönern und größern Darbietungen.

Und es kann wohl keinen edlern Genuß geben für die arbeitenden Kreise und für die heranwachsende Jugend unsers Industriereviers, als wenn sie die oft so unfreundlichen Straßen unsrer Städte und Industrieorte verlassen und sich hinausbegeben in die freie Natur, um dort in einer landschaftlich schönen Umgebung einem erhebenden Schauspiel auf einer Naturbühne beizuwohnen. Gewiß werden mit mir viele Freunde des Volkes die Hoffnung hegen, daß es gelingen möge, den hier nur kurz gezeichneten Plan in die Wirklichkeit umzusetzen.

Frühlingsanfang / von Peter Altenberg

Die fette braune Erde im Schönbrunner Parke wurde vorbereitet für die Blumenbeete. Das Fräulein sagte, es wäre schöner, als wenn sie schon da wären! Man bereitet geheimnisvoll die Pracht vor! Der Luchs jedoch war bereits im Freien zu besichtigen, der wilde Esel und die possierlichen Waschbären. Man fühlte: „Die halten jede Witterung aus. Es sind abgehärtete Tiere. Die brauchen kein Thermometer, um zu leben!" Ebenso die Geier, Adler und Falken. Ebenso die Schwäne und Enten. Man braucht sie nicht zu schonen. Sie gedeihen Gott sei Dank in Wind und Wetter.

Also eigentlich vorgeschrittene Existenzen, die nicht zerrüttet werden von äußeren Umständen! Aber die dummen Menschen fürchten den herrlichen Märzwind, gehen noch eingehüllt wie in Winterszeiten!

Wie sehen die Kinder der reichen Leute aus?!? Von vergifteter Stubenluft bleich und müde!

Luft, Luft, Luft — — —. Aber das wollen sie nicht verstehen, diese Verbrecherischen! Luft, auf jede Gefahr hin! Weshalb setzt sich da der Arzt nicht ein?!? Weil es ihn nicht interessiert — — —.

Im Schönbrunner Parke steht das Glashaus, das eine Million Kronen gekostet hat.

Da trittst du ein in die ‚tropischen Wälder'. Wozu braucht man zu reisen?!? Hier befindet man sich im ‚tropischen Amerika'. Diese exzeptionelle Vegetation im warmen Dunste!

Draußen bläst der Märzwind, besonders vor Sonnenuntergang. Da friert es direkt in den Fingern und Zehen. Im Glashause gedeihen die tropischen Gewächse. Der Luchs ist noch im Freien und der wilde Esel. Sonst niemand.

Im Glashause gedeiht der Papyrus — — —.

Die Dame macht feine Bemerkungen über alle diese merkwürdigen Ereignisse. Aber auch sie friert tüchtig. Da führte sie der Herr sorgsam in das liebe Caféhaus am Platze, um heißen Tee zu trinken. Sie sagte: „Es ist nun wie in einem Warmhaus, wie im tropischen Amerika! Du bist so sorgsam zu mir in diesen Märztagen. Es ist wirklich Frühlingsanfang — — —."

Theaternachrichten

Am ersten April verabschiedet sich Alexander Girardi nach seinem so beispiellos erfolgreichen Gastspiel von den Berlinern. Die Direktion des Thaliatheaters hat für diesen Tag eine Reihe besonderer Veranstaltungen vorbereitet und bittet uns, das Programm mitzuteilen. Um zehn Uhr: Gottesdienst in der Katholischen Kirche zu Ehren und in Anwesenheit Girardis. Um elf: Vortrag von Ernst Haeckel über Girardi im Beethovensaal z. E. u. i. A. Gs. Um zwölf: Frühstück bei Krziwanek z. E. u. i. A. Gs. Um eins: Parade im Lustgarten z. E. u. i. A. Gs. Um zwei: Mittagessen im Oesterreichischen Hof z. E. u. i. A. Gs. Um

drei: Für die berliner Schauspieler Sondervorstellung der Posse ‚Er und seine Schwester‘ mit Girardi in den Titelrollen. Um sechs: Festjause im Café Westminster z. E. u. i. A. Gs. Um sieben: Galavorstellung der Posse ‚Noch immer obenauf‘ mit Girardi in der Titelrolle. Um zehn: Bekränzung Girardis. Um elf: Abschiedsbankett im Mozartsaal z. E. u. i. A. Gs. Um drei: Gemütliches Zusammensein der Oesterreicher bei Wedler z. E. u. i. A. Gs. Sollte danach Girardi noch am Leben sein, so folgt ein Fackelzug. Andernfalls schließt sich sofort eine Trauerfeier an.

Die Direktoren Meinhard und Bernauer haben sich mit der Firma Israel Schmidt Söhne assoziiert, um die Vermietung des Berliner Theaters im großen zu betreiben.

Der Totengräber eines bekannten berliner Kirchhofs beobachtete in einer der letzten Nächte einen seltsamen Vorfall. An dem Grab eines kürzlich dahingeschiedenen Komikers machten sich um Mitternacht einige Herren mit Spaten und Hacken zu schaffen. Der Totengräber dachte im ersten Augenblick daran, die Polizei zu alarmieren, zog es jedoch vor, sich mit den vermeintlichen Leichenräubern zunächst persönlich ins Einvernehmen zu setzen. Dabei stellten sich diese als die Dramaturgen einer berliner Doppelbühne vor und legitimierten sich auch als solche durch Vorweisung unzähliger, in den Ueberziehertaschen verborgener, unaufgeschnittener Dramenmanuskripte. Sie hätten die Absicht, so erzählten sie, den verstorbenen Komiker zu exhumieren und den Versuch zu wagen, ihn durch die horrendesten Gagenversprechungen, die sie ihm in die Ohren brüllen wollten, wieder ins Leben zurückzubringen. Sollte das nichts helfen, so würde ein gleichfalls anwesender Spiritist den Geist des Toten zitieren und diesen, gleichfalls gegen sehr verlockende Honorare, zum Gastspiel in dem vom Geiste völlig verlassenen Körper eines lebendigen Kollegen einladen. Die Herren baten dann den Totengräber, in seiner Wohnung Licht zu halten, da sie, wenn ihre Tätigkeit Erfolg hätte, noch nachts einige Notizen an die Zeitungen absenden wollten. Die Sache wurde dann leider dadurch um ihr Ergebnis gebracht, daß anstatt des Komikergeistes plötzlich der Schatten Shakespeares erschien und sich so nachdrücklich nach dem Verbleib der ihm von jener berliner Doppelbühne geschuldeten Tantiemen erkundigte, daß die Dramaturgen in wilder Flucht das Feld räumten.

In der letzten Aufsichtsratssitzung des Hebbeltheaters wurde beschlossen, das Stammkapital um fünfundsiebzig Pfennige zu erhöhen.

Die Brandenburgische Kreissynode hat den Dichter Frank Wedekind als sachverständigen Beirat gewonnen. Herr Zirkusdirektor Schumann soll daraufhin gegen die kirchliche Behörde Klage wegen unlautern Wettbewerbs angestrengt haben. Von andrer Seite wiederum verlautet, daß Frank Wedekind zum Sergeanten der Heilsarmee ernannt und zunächst mit der Mission betraut worden sei, sein Drama ‚Musik‘ allabendlich bei Trommel- und Halleluja-Pauken in den Versammlungsetablissements dieser Institution zum Vortrag zu bringen.

Gustav Wied arbeitet im Auftrag des Kleinen Theaters an einer neuen Tragikomödie, die den Titel führen wird:

$$\frac{(\pi+\gamma)^n}{xy^4-376}=\sqrt{\frac{a}{\varsigma^2(a^2+6ab+b^2)}}$$

Die Titelrolle wird Herr Abel kreieren.

Das Neue Operettentheater hat für den Rest der Saison die drei Schwestern Wiesenthal verpflichtet. Sie sollen in Lehárs ‚Mann mit den drei Frauen' diese tanzen.

Im Nachlaß Richard Wagners fand man ein angefangenes Opernmanuskript mit dem Titel: ‚Aber Siegfried!'

Der Reichstagsabgeordnete Müller=Meiningen, der bei dem Streik der Reichstagsjournalisten bekanntlich in hervorragender Weise hinter den Kulissen gearbeitet hat, wurde auf Grund dieser Tätigkeit von Direktor Reinhardt ans Deutsche Theater berufen.

Wie verlautet, steht die Gründung eines Grillparzertheaters unmittelbar bevor, nachdem der Garantiefonds in Höhe von 525 Mark durch Zahlungsbefehl von dem Geldmann der Bühne glücklich eingetrieben worden ist. Das Theater gedenkt, seine Existenzberechtigung zunächst durch Gastspiele in Calcutta, Glasgow, Nykjöping, Barcelona und Schlettstadt zu erweisen. In Berlin will das Theater das bis dahin sicher geräumte alte Opernhaus erwerben und dort lediglich Stücke aufführen, die dem Publikum gleichgültig sind, da das Interesse des Publikums ja doch bereits durch andre berliner Bühnen völlig absorbiert ist. Die Hauptsache ist ‚Literatur'; die Nebensache der Billetverkauf. So gedenkt man, im Sinne Grillparzers zu arbeiten, der ja auch Zeit seines Lebens materiell nicht zurechtgekommen ist.

Arno Holz arbeitet wieder an einer Tragödie, mit der er eine neue Richtung begründet. Er gedenkt das Stück im nächsten Herbst am Deutschen Theater zurückzuziehen.

Die Nachricht, daß Ferdinand Bonn ein Schloß am Chiemsee erworben hat, bestätigt sich nicht. Dagegen wird bekannt, daß der Künstler wegen des Ankaufes eines der bayrischen Königsschlösser verhandelt und, wenn es ihm überlassen wird, darin zu residieren gedenkt. Die Feierlichkeiten des Einzugs sind von Bonn bereits genau fixiert und uns zur Veröffentlichung übergeben worden. Am Tor des Schlosses überreicht eine Deputation des bayrischen Hochadels — dem Prinzregenten selber hat Bonn das Erscheinen mit Rücksicht auf das Alter des hohen Herrn gnädigst erlassen — dem neuen Besitzer die Schlüssel. Bonn erklärt sich bereit, auch weiterhin bayrischer Vasall zu bleiben, unter der Bedingung, daß Berlin sofort der Krieg erklärt wird. Die an den Wänden des Schlosses befindlichen Bilder aus Richard Wagners ‚Ring' werden durch Szenen aus den Sherlock-Holmes=Dramen, vom Schloßherrn selbst gemalt, die Porträts hervorragender künstlerischer und fürstlicher Persönlichkeiten durch Gemälde des Ehepaars Bonn ersetzt. Das Volk strömt zusammen. Auf der Bühne des Schloßtheaters spricht Maria Bonn zur Begrüßung den Monolog: „Lebt wohl, ihr Beergee, ihr gelippten Tristeen!" Das Volk strömt wieder auseinander. Am Abend ist die Uraufführung der Komödie ‚Die Saubengels', die Bonn in Gemeinschaft mit dem Zentrumsabgeordneten Gröber verfaßt hat, und deren gegen Berlin gerichtete Pointen den Bayern sicher sehr sympathisch sein werden. Zum Schluß gibt es die Verbrennung eines jüdischen Journalisten, den Bonn seit seinem Abzug von Berlin heimlich im Käfig mit sich führt. Man darf hoffen, daß die Vorzüglichkeit dieses Programms für die Ueberlassung eines der bayrischen Königsschlösser an Bonn entscheidend sein wird.

Rundschau

Doktor Eisenbart

In der Gestalt des Eisenbart liegen Komödie und Tragödie nebeneinander. Dies die Komödie. Da ist einer, der Menschen zu heilen vorgibt und sie doch nur heillos betrügt; dem die große Trommel ein nicht minder wichtiges Instrument ist als das Operationsmesser oder die Klystierspritze; der die Bresthaften und Schwachen zu sich lädt und sie, diese Mühseligen und Beladenen, mit Späßen abfüttert; kurz: dem sich die diskreteste Kunst, die Kunst des Arztes, zur indiskretesten prostituiert. Daneben die Tragödie. Welch schauerliches Erlebnis mag einst die Seele dieses Menschen durchwütet haben, daß er aus Not und Krankheit andrer klingende Münze schlagen kann! Welch ein Haß muß in dieser Seele brennen! Das ist tieftragisch, weil sich hier ein in Wahrheit furchtbar aggressiver Menschenwille in Gegensatz setzen muß zur ewigen Heilswahrheit des Mitleidens, des Mitfühlens, des Erlösens.

Otto Falckenberg hat um die Gestalt des Eisenbart herum eine Komödie geschrieben. Doch hat ihn die Tragik dieses Mannes nicht losgelassen. Er hätte sie bis zur Neige durchkosten, durchleben müssen, um zu jenem Gipfel zu gelangen, von dem aus er über Eisenbart und seine Opfer oder mit Eisenbart über die Opfer hätte lachen können. Jedoch ist er schon im Stadium der Konzeption einen Kompromiß eingegangen und hat seinem Eisenbart einiges von der Tragik des haßerfüllten Auswürflings und einiges von der reifen, in schillernden Witz und beißende Satire sich entladenden Ueberlegenheit des Selbstherrn und Menschenverächters mitgegeben. Dieser Eisenbart kommt von zwei Richtungen her und schaut nach zwei Horizonten, nach einem sonnenbeglänzten hellen und einem wolkenumlauerten dunkeln. Immerhin ließen sich die beiden Horizonte von einem blauen Himmel überwölben. Heitere Strahlen von der einen und blutrote Blitze von der andern Seite müßten sich an diesem Himmel abzeichnen. Ein Genie der modernen Komödie oder Satire könnte diese Strahlen und diese Blitze zu einem buntfarbigen, im Tragischen und Komischen unerhört ausdrucksreichen Ganzen zusammenballen, ein Strindberg etwa. Falckenberg hat lediglich im Arrangement der Fabel den komisch-satirischen Elementen vor den tragischen den Vorzug gegeben. So ist denn eine Komödie entstanden — mehr von Zufalls Gnaden als aus Notwendigkeit.

Der Eisenbart der Komödie — deren Inhalt in der Schaubühne vom 30. Mai 1907 nachzulesen ist — tritt uns nun zudem als Renegat gegenüber. Er will keine Frauen mehr, wie bisher, von der Kinderlosigkeit heilen und keine Ringe mit trügerischen Zaubersteinen mehr verkaufen! Das will er im ersten und vollbringt es im vierten Akt. Was aber liegt dazwischen? Was kann dazwischen liegen? Weil Eisenbarts Charakter und auch die übrigen Charaktere vor Beginn der Komödie ‚fertig' sind, können sie, um mit Hebbel zu reden, „nicht mehr innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen oder verlieren; dies ist der Tod des Dramas,

der Tod vor der Geburt". Von dramatischer Entwicklung, von innerm Geschehen bringt, kann das Stück nichts bringen. Es hat keine Handlung im eigentlichen Sinne, trotzdem es überreich an äußern Vorgängen ist. Daß dieser Mangel durch den Mangel in der Konzeption der Hauptgestalt bedingt wird, ist leicht zu erkennen. Ein zwitterhaft konzipierter Held ist trotz aller in ihm liegenden Entwicklungsmöglichkeiten künstlerisch nicht entwicklungsfähig. Der Mangel an innerer Entwicklung läßt seinerseits wieder die äußern Vorgänge episodenhaft, für die Hauptgestalt unerheblich erscheinen und macht es uns daher unmöglich, ein seelisches Verhältnis zu all diesen stofflich stark interessierenden Vorgängen zu gewinnen. Damit rückt Falckenbergs ‚Doktor Eisenbart' in die Reihe der lediglich interessierenden Dichtungen zurück.

Freilich bleibt von dem Stück vieles übrig, das uns Wertschätzung abringt. Falckenberg hat in diese Komödie, die keine ist, mehr oder minder wichtige Episoden eingeflochten, die für sich allein wirkliche Komödien sind. Ein Beispiel. Da hat sich dem Meister Eisenbart als Schüler ein philosophiebeflissener, gräflichem Blute entstammter Jüngling angeschlossen, der durch Plato zwar, trotz seiner Jugend, schon „des Lebens große Traurigkeit erfahren", aber noch nie ein Weib berührt hat. Und eben dieser Jüngling, der mit Stolz von seiner sinnenabgewandten Geistigkeit spricht, benutzt Eisenbart, um die Kinderlosigkeit der schönen Herzogin zu heilen. Auch in den einzelnen Gestalten lebt Geist vom Geiste der Komödie. Und gar die das dramatische Geschehen sinnfällig machenden Szenenbilder — Eisenbart auf seiner Possen- und Heilbühne, Eisenbart, die Kur an der Herzogin vorbereitend, Eisenbart unterm Galgen — sind von klug lachenden Augen gesehen, wie auch vieles im Dialog aus einer die Lächerlichkeiten dieser Welt erkennenden Seele geflossen ist. Man hat den Eindruck, daß diesem Otto Falckenberg leicht einmal eine wirkliche Komödie gelingen kann.

‚Doktor Eisenbart' hatte bei seiner Uraufführung in Mannheim einen starken Erfolg. Freilich spielte das Hof- und Nationaltheater, das an derb-komischen Talenten geradezu Ueberfluß hat, das Werk dem Publikum und dem Dichter außerordentlich zu Gefallen. In der Darstellung war alles breit nach außen projiziert. Manch feiner Unterton ging dabei verloren, zumal da Kätchen, Eisenbarts Weib, von einer völlig ungenügenden Darstellerin gespielt wurde. Auch die Regie war — so sagt man doch wohl — recht geschickt, aber ohne feinere Nuancierungen.

Hermann Sinsheimer

Pariser Oper

Nirgends haben es die Debütanten so gut wie in Paris, der Zentrale der Künstlerreklame, der Zentrale des Theatermarktes. Durch geschickt arrangierte Notizen in der Tagespresse, durch Interviews, durch die typischen französischen Vorpremierenartikel wird dem Publikum Nam' und Art des jungen Autors derartig geläufig gemacht, ja dermaßen suggeriert, daß am Abend der Generalprobe das Interesse auf den jungen Unbekannt-Bekannten völlig eingestellt ist. Ein Mißerfolg im deutschen Theatersinne bleibt einem Debütanten in Paris fast stets erspart. Wer einmal all der Schwierigkeiten Herr geworden ist, die ja gleichwohl für den reinen beziehungs- und ahnenlosen Debütantentoren auch in Paris bestehen, wer einmal ‚aufgeführt' wird, dem ist zum mindesten

ein Ermunterungserfolg, wenn auch nicht immer ein strahlender pariser ‚succès', bombensicher. War nicht ein Ahne des Herrn Marcel Bertrand, des Komponisten der neuen einaktigen Oper ‚Ghyslaine', Direktor einer großen Boulevardbühne? Ist nicht ein naher Verwandter gleichfalls Musiker? Nun also! Und völliger Debütant ist doch übrigens der vierundzwanzigjährige Musiker nicht mehr. Er hat einige gut gesetzte Vokalsachen veröffentlicht. Und als Librettisten hat er sich Gustave Guiches und Marcel Frayer gewonnen — den gleichen Guiches, der schon als Lustspieldichter hervorgetreten ist . . . Hier liegt nun, wie zumeist, so auch diesmal, das Tragikomische der pariser Debütantenkomödien. Gerade das Textbuch der Anerkannten ist von blutigem Debütantismus erfüllt. Man fühlt ordentlich, wie der fleißige, begabte Komponist fortwährend über die Konvention und die Flickschusterei dieser fast parodistisch wirkenden, schröcklich tragischen Rittergeschichte strauchelt. Warum nur dieser tüchtige, äußerlichen Effekten abholde Musiker Marcel Bertrand seine Debütsucht nicht noch ein paar Jährchen im Zaume gehalten und auf ein seiner Begabung entsprechenderes Textbuch gewartet hat? In dem regen musikalischen Eifer, mit dem er den holprigen, schwülstigen Versen seiner Dichter Seele und den Kostümpuppen Leben und dem Kulissenmittelalter Stimmung einzuflößen sich bestrebt, verrät sich Künstlertum echter Art. Aber er wollte sich eben seine guten Beziehungen nicht entgehen lassen und begnügte sich mit dem für schick geltenden Halberfolge vor dem halbleeren Hause der ‚Opéra comique'. Das ist ja ein dem Deutschen geradezu frevelhaft erscheinender Unfug in Paris: diese Gleichgültigkeit gegenüber den Einaktern, die auch dann nur als ‚lever' betrachtet werden, wenn sie vollen künstlerischen Wert besitzen (was ja bei dieser ‚Ghyslaine' nicht der Fall ist). Im Zwischenakt war sie mit achselzuckender Verachtung bereits völlig abgetan, und die maßgebende Welt sprach von nichts anderm als von Laparra, dem Dichter und Komponisten der ‚Habanera'. Daß er im Jahre 1903 den Rompreis errungen habe, daß er der Bruder des tüchtigen Sologeigers im Colonneorchester sei, daß ein andrer Bruder, der Maler William Laparra, gleichfalls ein ‚Rompreis', die Dekorationen zu diesem castilischen Bauerndrama gemalt habe, daß die beiden Brüder monatelang in Castilien geweilt und sich dort Stimmung und Inspiration geholt hätten, daß, mit einem Wort, die ‚Habanera' — ein Meisterwerk sei! Es gehört unsre ganze kritische Nüchternheit dazu, um sich nicht von den Sirenenklängen dieser pariser Lobgesänge umnebeln und blenden zu lassen. Der erste Akt wirkt sehr stark. Laparra läßt uns in einer castilischen Bauernschenke einer Episode aus dem castilischen Bauernleben beiwohnen, und wenn der verbitterte Ramon die schöne, schwarzglutige Pilar brünstig umfängt und sie angiert und anfleht, dem Bräutigam Pedro, seinem Bruder, nicht anzugehören, sondern ihm, dem heißer Liebenden, wenn dann die lange, spitzige Waffe, die navaja, sich in Pedros Rücken bohrt, während draußen auf dem Dorfplatz die Habanera gesingetanzt wird, dann stockt uns der Atem vor diesem schwelenden Feuer spanischen Volks- und Liebeslebens. Sobald aber der sterbende Pedro dem Bruder seine Geistererscheinung weissagt, ahnen wir bereits, daß die nächsten Akte in der üblichen Stimmungsmache und hohlen Sentimentalität versanden werden, und La-

parras phonographisches Talent, ‚echt spanisch‘ zu erfinden, wird uns dann in der Tat auf die Dauer langweilig, und seine poetische Begabung ist zu gering, zu fabrikmäßig, um uns für die Gewissenspein des sich selbst verfolgenden Mörders Ramon zu interessieren. Aber wie Herr Direktor Carré die Erscheinung von Pedros Geist inszeniert hatte — das war das künstlerische, wenn auch unmusikalische Erlebnis dieser Laparraschen Geisteroper. Arthur Neisser

Für Regisseure

Der Verlag von Eugen Diederichs hat ein Werk ins Leben gerufen, das, ganz abgesehen von seinen zahlreichen andern Werken, für jeden Bühnenmann von Interesse und Nutzen sein wird. Als Ergänzung der ‚Monographien zur deutschen Kulturgeschichte‘ erscheint eine zweibändige Sammlung von alten Stichen unter dem Titel: ‚Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern‘. Dieses ‚Kupferstichkabinett im Kleinen‘ bietet, ohne zum Nachschlagewerk bestimmt zu sein, die bequemste, zuverlässigste und reizendste Gelegenheit, sich über Stilfragen historischer Szenerie, Kostümierung und Gesittung, soweit sie deutschem Boden angehören, auf die eingehendste und genußreichste Weise zu orientieren. „Der Atlas will,“ so sagt der Herausgeber, „aus dem Quell der Kunst heraus dem Beschauer Dokumente deutschen Lebens ohne Vermittler zur innern Anschauung bringen.“ Der begleitende Text ist daher auf das Allernötigste beschränkt, und die Bilder sprechen in der Tat mit ihrer starken Lebensfülle für sich selbst. Wer einmal den vorliegenden ersten Band dieser in billigen Einzellieferungen erscheinenden Sammlung betrachtet hat, wird wünschen, auch die übrigen europäischen Völker so dargestellt zu sehen, damit man nicht mehr zu den leidigen, unlebendigen und trockenen Bilderbogen zu greifen braucht, aus denen nicht die Seele der Zeiten, sondern nur Details zu erkunden sind. Franz Vallentin

Die Presse

1. Der Teufel 2. Liebe

Lokalanzeiger

1. Was an der recht umständlich ausgeführten Teufelei fesselt und unterhält, ist der witzfunkelnde und an originellen Gedanken reiche Dialog.

2. Die Komödie gehört trotz einigen keck lustigen Wendungen im Grunde doch zu jenen rüden Bühnenspäßen, die schließlich auf die Nerven fallen.

Tägliche Rundschau

1. Das unaufhörliche Kreisen eines Witzsprührades, das hier ein Fegefeuerwerker — zeitweise blendend — dreht, kann nicht über das Unkünstlerische, Rohe, Konstruierte und Banale des Ganzen hinwegtäuschen.

2. Apel schöpft die Heiterkeit seiner Darstellung nicht aus abgelegten Mikoschwitzen — er erkennt vielmehr mit schauendem Dichterauge die tragikomischen Gegensätze im Wesen der Menschennatur und zieht es vor, in den Charakteren zu lesen, anstatt in vergilbten Bänden transleithanischer Witzblätter.

Berliner Tageblatt

1. Nach zwei Stunden ermüdet dieses Akrobatenspiel nicht wenig. Doch nicht viel länger dauert die Komödie, die ohne Herz, ohne Phantasie, aber mit allen Künsten des Verstandes zum Hörer spricht.

2. Apel höhnt nicht, sondern schmunzelt verständnisvoll als ein lachender Philosoph — ohne Sentimentalität, ohne Verbissenheit. Deshalb verliert seine Komödie selbst in ihren derbsten Exzessen einen Schimmer der Liebenswürdigkeit nicht.

Post

1. Eine dürftige, mit schwitzender Geistreichigkeit aufgeputzte Epigonen-

arbeit im Stil des französischen Gesellschaftsstücks der siebziger Jahre.

2. Ganz gut ist das kleinbürgerliche Milieu geschildert, und es gibt ein paar lebensvolle Figuren. Dies genügte aber durchaus noch nicht, um das handlungsarme und nicht besonders geistvolle Stück lebensfähig zu machen.

Börsenzeitung

1. Das Stück ist im Grunde eine Trivialität; eine verliebte Geschichte der allerordinärsten Art.

2. Man kann ruhig sagen, daß Herr Apel sein Milieu glücklich und flott geschildert hat.

Morgenpost

1. Auch ohne landsmännische Hilfe ist Herrn Molnár ein Publikumserfolg überall sicher, denn sein Stück hat Qualitäten, die unbedingte Bühnenwirkung verbürgen.

2. Wohl schlägt der Verfasser ein gutes Komödienmotiv an, aber ihm fehlt jede Kunst der Verknüpfung, jede Phantasie für eine lustspielhafte Steigerung.

Deutsche Tageszeitung

1. Ein langgestrecktes, herzloses Spiel, das man ohne die Mikoschwitze nach der ersten Viertelstunde entschlossen angähnen würde.

2. Apel weiß, wie mans macht, und bringt ohne Zweifel Talent für die Bühne mit. Aber sein weder mit Gedanken noch mit Charakteren belastetes Stück sollte sich etwas bescheidener berliner Studentenschwank nennen.

Börsencourier

1. Das Stück hat die notwendigen Fehler seiner Vorzüge. Alle Personen sind blos Drahtpuppen in der Hand des einen Helden. Zur Charakterzeichnung ist also kein Raum, und die Empfindungen können nur als allgemeine, typische, nicht als Gefühlsäußerungen bestimmter Personen wirken.

2. Von irgendwelcher Entwicklung, irgendwelcher Handlung ist nicht die Rede. Ein Charakterbild oder ein Charakterlosigkeitsbild, das ist alles. Eine sorgsame und mit viel hübschen Zügen ausgestattete Skizze im Stile der alten ‚Milieu'-Schilderung.

Vossische Zeitung

1. Die sehr umständlich vorbereiteten Pointen dieses Teufels erinnern mich an den literarischen und künstlerischen Geschmack von gewissen österreichischen oder ungarischen Witzblättern, die man nur mit einer gewissen Selbstentschuldigung in die Hand nimmt, allenfalls beim Barbier.

2. Das Stück als solches bleibt kümmerlich und eng, aber es sitzt doch ein Mensch darin. Und wenn man nicht vornehm vorbeigeht, hört man, wie er eine kunstlose, herzliche Melodie pfeift zu Ehren der allerdümmsten Jugendeselei.

Deutsche Uraufführungen

22. 2. Karl Friedrich Feldern: Der rechte Mann, Lustspiel. München, Residenztheater.

25. 2. Manfred Kyber: Meister Mathias, Einaktiges dramatisches Gedicht. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

26. 2. Siegfried Leinau: Der Glückspilz, Schwank. Wien, Kleines Schauspielhaus.

Fedor von Zobeltitz: Das Lied vom Meth, Phantasiespiel. Cassel, Hoftheater.

27. 2. Ernst Erik Eberhart (Waldemar Müller): Lokomotivführer Claussen, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

A. Jean Kieser: Madonna Felicità, Ein Renaissance-Akt. Bern, Stadttheater.

28. 2. Walter Nithack-Stahn: Die Christen, Schauspiel. Berlin, Verein zur Förderung deutsch-evangelischer Volksschauspiele.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 15
9. April 1908

Hebbel als Denker / von Egon Friedell

Denken ist eine Leidenschaft. Eine Leidenschaft, das heißt: eine Lust und zugleich ein Schmerz. Denken ist höchster Selbstgenuß und höchste Selbstzerstörung. Im Denken bejaht sich die Menschheit aufs tiefste, denn sie erkennt sich als Spitze und Sinn der Weltentwicklung, und im Denken verneint sich die Menschheit aufs tiefste, denn sie erkennt sich in ihrer Widersprüchlichkeit und Unberechtigtkeit. Im Denken berechnet der Mensch seine Unberechenbarkeit, er ist in dem Maße Pessimist, als er Denker ist, und dennoch ist das Denken die sublimste, raffinierteste ‚Verführung zum Leben'. Darum ist das schöpferische, produktive Denken nicht eine Art buen retiro, in dem der Geist von Zeit zu Zeit Ruhe sucht und findet, sondern im Gegenteil ein Kampfplatz, auf dem die verwickeltsten und gefährlichsten Schlachten geschlagen werden. Denken ist ein Kampf, ein Kampf des Denkers mit seinen Objekten, die er durchleuchten will, und ein Kampf des Denkers mit sich selbst, mit seinen Problemen und Widersprüchen.

Unter die Denker dieser Art, die die einzigen berufenen sind, gehört Friedrich Hebbel. Es hat vielleicht wenige Denker gegeben, die von einer solchen leidenschaftlichen Lust am Denken erfüllt waren wie er, aber vielleicht auch wenige, die wiederum so sehr unter ihrem eigenen Denken gelitten haben, unter diesem wühlenden, grabenden, sich selbst von allen Seiten anbohrenden Denken.

Es gibt dramatische Denker, wie es dramatische Dichter gibt, und Hebbel hat unter beide gehört. Noch mehr: er war ein tragischer Denker. Wenn man versuchen wollte, diesen Begriff auf eine einfache Formel zu bringen, so könnte man vielleicht sagen: Tragisch ist eine Weltanschauung, die von der Erkenntnis ausgeht: Einzelexistenz ist Sünde, jede Individuation ist ein Sündenfall, ein Abfall vom Unreinen, und da die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit nur durch Individuation besteht, so ist die ganze Welt ein einziger großer Sündenfall. Tragische Denker in diesem Sinne waren die Inder, die Vorsokratiker, die Urchristen und eine ganze Anzahl moderner Philosophen.

Besonders scharf finden wir dieses Weltbild in dem einzigen Fragment fixiert, das uns von Anaximander überliefert ist: „Woher die Dinge gekommen sind, dahin müssen sie auch wieder zurück zu ihrem Untergang: so will es das Gesetz; denn sie müssen Buße tun für das Unrecht, daß sie vorhanden waren". Auch Hebbel hat als Dichter und Denker diese Weltansicht verkörpert: der Mensch ist schon durch seine Existenz ein tragisches Geschöpf; jedes Individuum bedeutet eine Trennung von der Idee; es muß zerstört werden, um wieder in die Idee aufzugehen. Dieses düstere Thema hat Hebbel unermüdlich variiert, theoretisch in seinen Abhandlungen, praktisch in seinen Dramen.

Dieser Gedanke gehört zum Tiefsten, was jemals von Menschen gedacht worden ist. Sein Kern ist ein vollständiger, unauflöslicher Pessimismus, und es wird uns angesichts dieser Tatsache nicht mehr verwundern dürfen, daß Hebbels Dramen alle eine so ‚unerquickliche' Lösung haben, und daß auch hinter seinen Lustspielen immer eine durchaus tragische Pointe versteckt ist.

Uebrigens hat es wohl keinen genialen Philosophen gegeben, den dieser Gedanke nicht in irgend einer Form beschäftigt hätte. Kein Denker, der an die metaphysischen Wurzeln der menschlichen Existenz vordringt, kann an ihm vorübergehen. Es fragt sich nur, ob er dauernd von ihm hypnotisiert wird oder nicht. Hegel überwand ihn durch seine selbstsichere Dialektik, Goethe hatte die Natur, Fichte sein siegreiches ethisches Pathos, die Griechen ihre Kunst, Nietzsche trotz allem seinen Positivismus, und ein Mann vom Schlage Emersons weiß alles dadurch aufzulösen, daß er gegen die Versuchungen der Philosophie den unwiderleglichen Optimismus einer glücklichen Persönlichkeit stellt, einen Optimismus, der gerade deshalb so überzeugend wirkt, weil er nichts Philosophisches ist, sondern eine Naturkraft, eine bestimmte Struktur der Organisation, kurz: etwas Physiologisches.

Etwas Physiologisches ist auch der Pessimismus Hebbels. Mit dieser bestimmten physischen Struktur ist man Pessimist, und wiederum bewahrheitet sich der Satz, daß jeder Mensch nur das wird, was er schon ist.

So gehört denn Hebbel als Dichter und Denker zu jener Gruppe der problematischen Genies, die für die Evolution der Menschheit ebenso wichtig sind wie die großen Bejaher. Die Welt braucht beide. Wir brauchen harmonische Geister, die die Welt stützen und das Leben als lebenswert und berechtigt erscheinen lassen; aber wir brauchen ebensosehr jene andern: die dämonischen Geister, die die Welt erschüttern und das Leben fragwürdig und unberechtigt erscheinen lassen. Die Menschheit ist eine Wage, in der Glauben und Zweifel sich immer von neuem ausgleichen müssen.

Die großen Lieblinge der Menschheit: Sokrates, Jesus, Goethe und ihre Schüler sind freilich immer die, bei denen der angeborene Optimismus das Uebergewicht hatte. Aber jene andern, denen die schmerzlichere und undankbarere Aufgabe zugefallen ist, sind die wahren Märtyrer der Geschichte. Sie kommen nie ans Ziel. Hebbel hat das sehr wohl empfunden:

„Sind wir nicht Flammen, welche ewig brennen
Und alles, alles, was sie auch umwinden,
Verzehren und doch nichts umarmen können?"

Aber seine Bestimmung war stärker als er.

Solche Künstler sind eigentlich Verbrechernaturen, und sie kommen nur darum nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt, weil sie Genies sind und sich in die Kunst flüchten können. Es war ein sehr tiefes Selbstbekenntnis, vielleicht tiefer, als er selber ahnte, wenn Hebbel schrieb: „Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte." Hebbels Dramen sind voll Blut, und auch in seinen Tagebüchern überrascht uns eine höchst sonderbare Freude an Mordgeschichten jeder Art: wo er von einer hört, zeichnet er sie auf, psychologisiert sie und dreht sie hin und her, mit einem Interesse, das zur Sache in keinem Verhältnis steht. Sein Heilmittel war: Gestaltung und Reflexion.

Uebrigens läßt sich beides: Gestaltung und Reflexion, Dichten und Denken, bei Hebbel nirgends scharf trennen. Schon deshalb nicht, weil beides zwei Tätigkeiten sind, die bei wahrhaft genialen Naturen immer ineinanderlaufen. So wenig es jemals einen großen Poeten gegeben hat, der nur mit dem Temperament und nicht zugleich auch mit dem Gehirn gearbeitet hätte, so wenig hat jemals ein großer Denker gelebt, der seine Philosophie blos aus dem Kopf und nicht zugleich auch aus dem Herzen geschöpft hätte. Aber die Schöpfungen der Philosophie zeigen uns den reinen Menschen im Künstler bisweilen klarer und vollkommener als die Schöpfungen der Dichtkunst. Im Dichter schafft vor allem das Individuum, jenes auf diese ganz besondere Weise sehende und empfindende Individuum, und das soll auch so sein. Im Denker dagegen schafft die Gattung: das Sehen des großen Denkers ist das objektivste Sehen; er sieht die Dinge so, wie alle Menschen sie sehen sollten, und gerade das macht seine Genialität. Dem Dichter liegt vor allem die Gestaltung der individuellen Wirklichkeit am Herzen, die er doch immer nur aus der unmittelbaren Gegenwart schöpfen kann, und darum ist er immer eine Funktion seines Zeitalters, was der große Denker niemals oder doch in ganz andrer Weise ist. Gute Gedanken sind aus der Welt geschöpft, die im Grunde genommen keine Geschichte hat, denn ihre Werke „sind herrlich wie am ersten Tag"; gute Gestalten sind aus der Zeit geschöpft und müssen es sein.

Darum können wir in der Geschichte des menschlichen Geistes einen sonderbaren Gegensatz zwischen den Schicksalen der Dichtwerke und der Gedankenwerke beobachten. Es zeigt sich auch hier jene ‚Ausgleichung', in der Emerson das oberste Weltgesetz erblickt hat. Der Dichter wirkt schneller und lebhafter, aber nicht so dauerhaft; der Denker wirkt langsamer und nicht so zündend, aber dafür um so länger und nachhaltiger. Lessings philosophische Streitschriften zum Beispiel sind heute noch moderne Bücher; aber seine Dramen haben schon eine dicke Staubschicht; Racine, Corneille und Molière sind für uns Aktenstücke; aber Descartes und Pascal sind

noch lebendig. Ja selbst die Werke der großen griechischen Tragiker haben heute ihren Patinaüberzug, der vielleicht ihren Kunstwert erhöht, aber ihren Lebenswert vermindert, während die Dialoge des Plato gestern geschrieben sein könnten.

Und so ist es vielleicht nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß Hebbels Gedanken: seine bohrenden, wühlenden, seltsam aufreizenden Lebensanalysen, seine merkwürdig aufflammenden Ideenblitze, die durch das sofort wieder einbrechende Dunkel noch an mysteriöser Wirkung gewinnen, seine nach allen Seiten ausgreifenden Kunstbeobachtungen noch zu einer Zeit ins Leben wirken werden, in der seine gewaltigen Dramen nur noch den historischen Reiz von Zyklopenbauten besitzen werden.

Aus der Vorrede zu einer Hebbel-Anthologie, die Egon Friedell nächstens in der Sammlung ‚Aus der Gedankenwelt großer Geister' bei Robert Lutz in Stuttgart herausgibt.

Gedichte / von Alfred von Lieber

Sturm

Brausend schwillt der Pappeln Regenlied,
Die verhangnen Heideflächen triefen.
Sturm, Du schüttelst wild in allen Tiefen,
Füllst mit Zwielicht Hügelland und Ried.

Wie der wolkenschwere Himmel kreist!
Langsam wandernd in die Dämmerungen,
Fühlen wir, zu Einer Macht verschlungen,
Tief im Heidesturm den Weltengeist.

Der Wanderer

Mein Weg verbindet Länder und Gelände,
volkreiche Plätze und geschmückte Städte,
und alte Kirchen, drin ich einmal bete,
und bunte Gärten, Wälder, Klosterwände.

Oft schaue ich zur Zeit der Abendbrände,
wenn ich die fremde Stadt zuerst betrete,
vertraute Blicke und zugleich erspähte,
fast unbewußte Grüße schmaler Hände.

Sie alle kenn' ich, die mich still betrachten,
indes sie sanft ein Zauber übermannt:
verwundert senken sie und stumm die Lider.

Als ob sie jäh aus dunklem Traum erwachten,
so bleiben sie versunken und gebannt
und schaun mir nach, und sehen mich nicht wieder.

Nju

Seit Njura Frau ist, hat sie niemals aufgehört, sich nach der großen Leidenschaft zu sehnen. Im neunten Jahr ist ihr, als müsse sie das Glück beim Schopfe packen, wenn sie es nicht versäumen soll. Sie findet: einen Dichter. In ihr und um sie wird es hell und warm. Sie liebt ihn rückhaltslos und stolz und tapfer. Läuft ihrem Mann davon, nachdem er in einem Wutanfall den Liebhaber geohrfeigt, in seiner Gier sie vergewaltigt hat. Haust dann allein in einem karg möblierten Zimmer. Sieht langsam alle Schönheit schwinden. Weiß keinen Vater für das Kind, das wird. Fühlt sich auch von dem Dichter nicht verstanden. Und räumt sich leise weg . . .

Was Nju erlebt, das nennt der junge Russe Ossip Dymow eine Alltagstragödie. Halb mit Berechtigung. Nju hört und sagt, was einmal jeder, mit andern oder fast denselben Worten, zu einer augenblicklich sehr geliebten Frau gesagt, von einer liebenden gehört hat — im Dunkel eines sommerlichen Gartens, im Dämmerlicht des Arbeitszimmers, zu ihren Füßen und an ihrem Halse. „Ich will nicht, daß Du von andern Frauen sprichst.“ „Deine Hände sind herrlich.“ „Ach, ich liebe Deinen Kopf, Deine kluge Stirn.“ „Mein Mädchen!“ „Nein, wie konnte ich nur ohne Dich leben.“ „Jede Begegnung im Leben scheint verspätet.“ „Wir werden uns nie trennen.“ Es ist alltäglich, daß wir uns, ungeachtet aller Schwüre, dennoch trennen. Aber es ist nicht alltäglich, daß Njura daran stirbt. Alltäglich ist es, daß der Mann entweder nichts erfährt oder sich mehr zu Kompromissen als Skandalen eignet; daß jene Flammenliebe sich selber schnell verzehrt, nichts als ein kümmerliches Aschenhäuflein hinterläßt, und daß das Dasein für die Frau farblos und unaufregend arm und traurig weiterschleicht. Dymow ist nicht der Naturalist, der er gescholten worden ist, weil er ja durch den Tod der Qual ein Ende macht. Er ist insofern nicht Naturalist, als er die Mannigfaltigkeit des Lebens zweckvoll gesichtet und die Teile nach Gebühr akzentuiert hat. Sein Naturalismus zeigt sich einzig darin, daß er nicht redet, sondern darstellt; daß er sich weder zu einem Urteil noch zu einem Mitgefühl hinreißen läßt. Es hageln harte Tatsachen wie Schlossen nieder.

Daher stammt die Gerechtigkeit der Dichtung. Jeder tut, was er muß, und ist davor gesichert, den Zwang in seinem Blut moralisch abgeschätzt zu sehen. Wäre der Gatte von Ibsen oder Shaw, so würde er, wie Doktor Wangel und wie Pastor Morell, in Ruhe warten, bis der Flackerglanz des Fremden Mannes, der auf englisch Eugen Marchbanks heißt, erloschen ist. Als Russe ist er weich und roh zugleich. So locker ihm die

Tränen sitzen, so leicht tobt, schlägt und schießt er auch. Er ist das Männchen, das den Besitz mit Nägeln und mit Klauen schützt und doch nicht schützen kann, weil ein Instinkt von dieser Einfachheit den Sprüngen sensitiver Frauennerven nicht gewachsen ist. Nju ist dabei nicht etwa mehr als er. Sie ist aus anderm Stoff; doch reicht auch sie nicht über ein normales Maß hinaus. Es wird sie keiner für ein Leben lieb gewinnen, wie ihre Schwester Anna Karenina. Dazu fehlt ihr die innere Fülle, der zauberhafte Charme, die große Mutterliebe. Daß sie ein Kind hat und ein Kind erwartet, erfährt man nebenbei und hinterher. Ihre Stärke ist weniger ihr Menschen- als ihr Russentum. Das gibt ihr jenen Fatalismus, den sie den Schläg' und Stößen des wütenden Geschicks bis in den Tod entgegensetzt. Das gibt ihr jene Ganzheit, die sich mit keinem kleinen Glück aus zweiter Hand begnügt. Sie hat nur einen Trieb: sich hinzugeben. Ihr Dichter hat nur einen Trieb, sich zu bewahren. Daraus entsteht das Drama.

Dieser Dichter ist die gestufteste Gestalt. Wir kennen ihn nicht erst seit Schnitzler. Er ist lüstern nach allen Ergötzungen und Sensationen der Erotik, als nach dem Material für seine Arbeit. Gegen Nju ist er nicht einmal unaufrichtig. Er warnt sie, Forderungen an ihn zu stellen. Er sagt ihr gleich im Anfang, daß er grundsätzlich an den Dingen nur vorübergehe und sich nicht fangen lasse. Er denkt mit Nietzsche: Besser in Räuberhände fallen, als in die Träume eines brünstigen Weibes. Er weiß Bescheid. „So behandelt die Frau den Dichter! Sie spricht: ‚Hier sind fünf Meter meines Lebens — ich schenke sie Dir — schreibe ein Märchen darauf und widme es mir.‘ Und einen Raum von fünf Metern ihres Lebens soll der Dichter erfüllen, mit allem, was er besitzt, und dann noch im rechten Augenblick den Schluß finden, weil das Papier zu Ende geht und der Gatte naht.“ Halb widerstrebend, bequemt er sich dann doch zu einem Liebesspiel, das er am Schnürchen hat. Er entschließt sich, den Trunk nicht zu verschmähen, solange er noch frisch, und wegzuschütten, wenn er abgestanden ist. Da ist es denn unendlich fein geschildert, wie die Gebärden der Empfindung sogar in diesem Skeptiker beinahe die Empfindung selbst erzeugen, und wie er sich vor dem brutwarmen Weibchen oft nur mit einem Ruck aufs Festland seines kühlen Kennertums zu retten weiß. Rache schmeckt auch dem Aestheten süß. In seine aufgescheuchte Wollust mischen sich Grausamkeitsgelüste atavistischer Natur. Sobald ihm aus der sogenannten Liebe Pflichten zu erwachsen drohen, brutalisiert er die Geliebte, um von ihr loszukommen. Er ist nicht ungeschickt: am andern Morgen ist sie tot. Noch seinen Schmerz um sie, soweit er überhaupt vorhanden ist, genießt er künstlerisch, und nach dem Ablauf einer kurzen Anstandsfrist würde, wie für den Photographen Ekdal seine Hedwig, die kleine Nju für diesen Dichter nichts

als ein dankbares Deklamationsthema bedeuten, wenn er Talent zum Deklamieren hätte.

Er hat es nicht. Es ist wieder eine von den Tugenden dieser Alltagstragödie, daß auch der Dichter, der immerhin, kraft des Metiers, ein Recht auf Redefreiheit hätte, es nicht in Anspruch nimmt. Er hat sie nicht, die gräßlich kluge Dialektik seiner selbst, die ein dramatisches Geschehen illusorisch macht. Was er von sich erzählt, erzählt er seiner Partnerin, nicht uns. Wir sehen, wie er handelt, und wie er sich behandeln läßt, und haben, eins, zwei, drei, ein rundes Bild. Es bewegt sich durch acht Szenen, die scheinbar lose und doch so fest zusammenhängen, wie die Szenen von ‚Frühlings Erwachen‘, und von denen die achte heute noch gestrichen werden sollte. Sie nimmt dem Tod der kleinen Nju die Reize des Geheimnisses, setzt strenge Motivierung an Stelle eines dichterischen clair-obscur und bringt mit dem Duett der schmerzgebeugten Eltern, die das letzte Tagebuch der Tochter lesen, ein stilfremdes Element der Rührung in das erfreulich unsentimentale Spiel. Sonst werden nämlich durchweg die Gefühle mehr verschluckt als ausgeströmt. Was Njura für ihr Alltagsdasein Grund zur Klage gibt, gibt uns für die Alltagstragödie ihres Daseins Grund zum ästhetischen Vergnügen. „Man scherzt, man plaudert“, so beschwert sie sich, „doch gerade, wo die tiefsten, wahrsten Worte nötig sind: da fehlen sie“. Es ist nicht nur ein Segen, daß wir von tiefen Wahrheiten, von ewigen Erkenntnissen, von prinzipiellen Abstraktionen unbehelligt bleiben: gerade davon hat auch die Gestalt der Nju die Atmosphäre von unerfüllter Sehnsucht, den feinsten Hauch von Schmerzlichkeit, davon, daß sie sich selber ein so schlechter Dolmetsch ist, und daß ihr in der Kehle stecken bleibt, wovon ihr Seelchen überquillt. Sie bringt nichts weiter von den Lippen, als daß da eines Tages einer kam und sie zerbrach und von ihr ging, als wäre nichts geschehen, und daß sie nun nichts mehr besitzt und gut tut, sich ganz leise wegzuräumen . . .

Ein Kammerspiel. Es ist denn auch in diesem Winter die erste Aufführung der ‚Kammerspiele‘, die an Intimität und Wucht den Musterleistungen des vorigen Winters gleichkommt. Die kleinste Einzelheit gerät zum Ganzen, und die drei Menschen, von denen zwei sich keines Namens rühmen können, haben Gesicht und Blut und Geist und Eigentümlichkeit. Herr von Winterstein bewahrt mit großem Takt, durch flehentliche Blicke und hilflose Gesten, den Gatten vor der Lächerlichkeit, die über jedem Hahnrei hängt. Moissi hat für den Dichter sowohl die Sensibilität des zarten Körpers wie eine seltene Ausdrucksfähigkeit der ruhelosen Augen und für die Unbarmherzigkeit des Menschen einen unerbittlich kalten Klang der Stimme. Die Nju der Eysoldt steht ihrer Selysette nicht nach, und das will sagen, daß sie über jedes Lob erhaben ist.

Schauspieleraustausch

Vorbemerkungen zu einer Umfrage

Seit einiger Zeit mehren sich die Fälle, daß ein berliner Schauspieler von einem Theater an ein andres für eine bestimmte Rolle oder Zeit ausgeliehen wird. Das steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Umwälzungen, die das Auftreten Max Reinhardts, des Direktors und Regisseurs, veranlaßt hat, und ist eins von den Kennzeichen der Epoche, die in der deutschen Theatergeschichte für immer seinen Namen tragen wird, so wie das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts nach Otto Brahm genannt werden muß. (Vielleicht läßt sich nach Richard M. Meyers Vorgang eine Einteilung nach Jahrzehnten auch in der Theatergeschichte feststellen. Und abermals nach zehen Jahren . . .?)

Zunächst gingen die Interessen des Direktors und des Darstellers Hand in Hand. Der eine Direktor entlastete, wenn er einen Schlager hatte, seinen Etat, der andre gewann für eine wichtige Rolle einen Vertreter, der ihm den Erfolg einer Novität verbürgte, und der Schauspieler bekam mit der neuen, seiner Individualität angepaßten Rolle neue Gelegenheit, nicht nur, sich zu betätigen, sondern auch durch neue Erfolge seinen Kurswert zu steigern (wir sprechen jetzt vom Geschäft, nicht von der Kunst). Ja, er erhielt wohl noch als tertius gaudens eine besondere Vergütung (die vielleicht sein eigener Direktor als Dank für die Ersparnis zahlte), weil er ja nach dem Wortlaut des Vertrages nicht verpflichtet war, sich wie ein Dekorationsstück verleihen zu lassen.

Und gewann nicht auch das Publikum und die Autoren? Gewann nicht ‚die Kunst'? Und in künstlerischer Beziehung auch der Darsteller selbst, der von der neuen Umgebung, einem andern Regisseur und einem andern Publikum, ja selbst von den baulichen Eigentümlichkeiten (unsrer neuen intimen Schauspielhäuser zum Beispiel) neue Anregungen und Vorteile hatte?

So kam immer mehr System in die Sache. Emanuel Reicher pendelte zwischen dem Lessing- und dem Kleinen Theater hin und her. Rosa Bertens spielte in einer Woche abwechselnd in zwei Theatern. Das Hebbel-Theater lieh sich Kayßler von Reinhardt, Helene Fehdmer von Halm aus. Direktor Bock geht alljährlich einige Wochen mit guten Kräften aller berliner Theater nach Petersburg, wozu sich die Darsteller kontraktlich die Erlaubnis auszubedingen pflegen. Daher gehören eigentlich auch die großen Urlaubsvorbehalte zu Gastspielzwecken (mehrmonatliche Reisen Knotes, der Farrar und andrer nach Amerika, die einem festen Vertrag für mehrere Theater gleichkommen) hierher. Und Harry Walden hat einen Vertrag geschlossen, der ihn für die nächsten zwei Spieljahre zwei Direktoren talentpflichtig macht.

Man nennt das die Amerikanisierung des berliner Theatermarktes (weil jede Organisation dem deutschen Theater fremd ist!). Nicht nur das Publikum und die Kritik fanden Geschmack daran, sondern auch die sachlich

beteiligten Faktoren: Direktoren und Schauspieler, von den Agenten gar nicht zu reden, die sich voll Eifer dem neuen Spiel des Bühnchenverwechselns hingaben. Auch stiegen die großen Gagen (die kleinen steigen nicht) immer mehr, die guten Stücke wurden immer seltener, die erfolgreichen Novitäten erlebten immer mehr Jubiläen, und mit dem Angebot hielt die Nachfrage (die Schauspieler waren Bieter und Angebotene zugleich) gleichen Schritt.

Damit erhielt der Schauspieleraustausch ein andres Gesicht. Hierzu kam noch, daß sich auch die Provinz zu beteiligen anfing. Erst führte Herr von Hülsen die Neuerung ein, daß neugewonnene Darsteller (Sänger und Schauspieler) zugleich für die Hoftheater in Wiesbaden und Berlin verpflichtet wurden, und vor wenigen Tagen hielt Exzellenz von Bürcklin, der ehemalige Generalintendant des karlsruher Hoftheaters, im badischen Landesausschuß eine Rede zum Etat der beiden Hoftheater, worin er die Frage aufwarf, ob es nicht angebracht erscheine, Mitglieder für beide Theater (Karlsruhe und Mannheim) zugleich zu verpflichten, um dadurch Ersparnisse oder kontraktliche Vorteile zu erzielen.

So hat sich allmählich ein ganz neues Prinzip für den Schauspielervertrag ausgebildet, vielleicht gerade zur rechten Zeit, um die Kommission von Mitgliedern des Deutschen Bühnenvereins und der Deutschen Bühnen-Genossenschaft, die gemeinsam ein neues Vertragsformular entwerfen wollen, zu einer Stellungnahme zu veranlassen. Es ist freilich nicht zu verkennen, daß der Schauspieleraustausch nur in seltenen Fällen für die Provinztheater mit wechselndem Repertoire, daß er in der Hauptsache für die berliner Bühnen in Betracht kommt. Aber jeder Schauspieler und Sänger wie jeder Direktor hat an der Entwicklung dieser Angelegenheit begreiflicherweise das lebhafteste Interesse. Denn es handelt sich darum, ob gerade jetzt, wo bei der Abänderung des ungeheuerlichen Theatervertragsschemas von Anno dazumal, das in vielen wichtigen Einzelbestimmungen heute noch Gültigkeit hat, eine gerechtere Abwägung der beiderseitigen Rechte eintreten soll, ob da dem Theaterleiter, dem längst der Spitzname ‚Talentpächter‘ anhaftet, auch das Recht zuerkannt werden soll, seine Mitglieder an andre Unternehmer, vielleicht sogar an auswärtige, zu verleihen, ohne sie zu fragen und ohne sie zu beteiligen.

Für den Darsteller bedeutet das natürlich nicht nur den Verzicht auf den Vorteil, den er bisher aus solchen eigentlich privaten Abmachungen zog, sondern vor allem und aus mehr als einem Grunde die Einbuße des Selbstbestimmungsrechtes, da ihm kaum mehr die Möglichkeit bleiben würde, zu sagen, wo er nach zwei bis drei Wochen sein wird. Es braucht ferner nur angedeutet zu werden, daß er auch sonst manche Vorteile (gesellschaftliche und geschäftliche Beziehungen, Privatunterricht und Nebenverdienst aller Art) aufgeben müßte.

Auf der andern Seite würde der Theaterleiter ihn natürlich für nachweisbare Verluste aus festen Nebenverdiensten, ferner für entstehende Unkosten (namentlich bei auswärtigen Vorstellungen) entschädigen müssen. Alle diese Fragen werden der kontraktlichen Regelung Schwierigkeiten bereiten,

die im einzelnen Falle immerhin zu beseitigen sind. Vor allem wird der Darsteller, der sich jetzt auf eine so wichtige kontraktliche Bestimmung einläßt, das entsprechende Aequivalent in der Festsetzung seines Jahreseinkommens zu erzielen wissen. Es tritt jedoch jetzt die Frage an die Gesamtheit der Schauspieler heran, ob sie das Eindringen dieser kontraktlichen Neuerung weiter der privaten Abmachung des einzelnen überlassen oder, um zu verhindern, daß die Tradition zu einem Rechte wird, eine einheitliche Erledigung der Angelegenheit anstreben wollen. Die berliner Theaterleiter haben sich seit einigen Jahren zusammengeschlossen, um gemeinschaftliche Interessen zu wahren. Jetzt wäre ein Anknüpfungspunkt gegeben, um eine Organisation zu schaffen, die die berliner Bühnenkünstler in wichtigen Fragen vertritt.

Eine Umfrage ist vielleicht das beste Mittel, um alle Interessentengruppen feststellen zu lassen, was für und was wider den Schauspieleraustausch geltend zu machen ist. Die Juristen werden zu der nicht uninteressanten Frage des Personenrechtes Material beibringen, und die Nächstbeteiligten, Arbeitgeber und Arbeitnehmer, werden ihre Wünsche aussprechen, deren Erfüllung den Ausbau der Neuerung in unserm Theaterleben sichert. Wir Genießenden aber wollen uns freuen, wenn dadurch den Künstlern die Möglichkeit geboten wird, sich außerhalb des gewohnten Ensembles und Repertoires an neuen Aufgaben zu versuchen, und den Theaterleitern die Gelegenheit, uns eine Dichtung der Gegenwart oder der Vergangenheit, der deutschen oder der fremden Literatur durch einen Gast, der sich in das Ensemble einleben kann und ihm die persönliche Note seiner Künstlerschaft hinzufügt, doppelt reizvoll zu machen.

Verdi und Meyerbeer / von Sperando

In diesen Tagen feiert die alte Oper an unsern beiden Opernbühnen ihre Wiedergeburt.

Daß die Königliche bei Meyerbeer landen würde, war vorauszusehen; nur eine Gelegenheit brauchte sich zu bieten. Der Gesellschaftsabend, eine angenehme Schmollecke für einen durch den musikalischen ‚Modernismus' verärgerten, prachtliebenden Fürsten, mußte Meyerbeer zu Ehren verhelfen. Daß Gregor bei einer Verdi-Oper landen würde, war nicht so ohne weiteres vorauszusehen. Seine starren Regie-Grundsätze schließen von Rechts wegen alles aus, was an Primadonnenkultus erinnert.

Meyerbeer und Verdi! Die Zusammenstellung der beiden Opernmeister hat etwas Verlockendes. Vergleicht man ihr Schicksal, so wird man zu dem Ergebnis gelangen, daß Meyerbeer der Bedauernswertere von den beiden ist. Wenn er heute nur in der Schmollecke zu Ehren gebracht wird, so darf uns das nicht hindern, ihn als notwendige Vorstufe zum Musikdrama

anzuerkennen. Meyerbeer hatte das Unglück, in seiner großen Oper zu versteinern. In der strengen berliner Schule aufgewachsen, mit der Kunst des Satzes wohl vertraut, als ein technisch Fertiger brauchte er nur Erfahrung zu sammeln. Die Askese seiner Vaterstadt, der schon Spontini einen kräftigen Stoß versetzte, mußte er in der Fremde abschütteln. Der Weltmann fand in Paris, was er zur Konstruktion seines Dramas brauchte. Sein Bau ist ein Meisterbau, und wer verächtlich von ihm spricht, zeigt nur, daß er ein Ignorant ist. Aber richtig ist, daß ihm zum Genie die Fähigkeit und der Wille, vorauszuahnen, über die Zeit hinwegzuschreiten, fehlte. Bei seinen vielen Talenten besaß er nicht das Talent, für eine neue Idee interesselos zu leiden. Eine Sache um ihrer selbst willen tun, wie der Pamphletist Wagner trotz alledem von sich rühmen konnte, das konnte er nicht. Er blieb in seiner großen Oper stecken. Und die ‚Hugenotten' bedeuten die Quintessenz seines Wirkens.

Verdi ist, gleich Meyerbeer, der Meister der Effekte. Was ihn von Meyerbeer scheidet, ist zunächst größeres Menschentum, echtere Leidenschaft und Erfindung, dann eine gewisse technische Unreife, die den Schaffenstrieb, die Entwicklungsmöglichkeit noch steigert. Auch Verdi ist viel zu sehr Italiener, um eine Sache um ihrer selbst willen zu tun. Aber er erstarrt nicht in einer Manier, er begreift die Zeichen der Zeit, er findet Anschluß an die Gegenwart. Ohne Wagner hätte er zweifellos den Falstaff-Stil nicht gefunden. Aber dieser Falstaff-Stil ist ein eigener, er weist in die Zukunft. Ja, Verdi, der von der Literatur nicht verdorbene Musiker, bietet für die zukünftige Musik stärkere Garantien als der Meister, der vom Drama aus als ein Eigener zu seiner grundlegenden Reform fortschritt. So konnte es kommen, daß der als Bänkelsänger Verschrieene schließlich das Recht auf Unsterblichkeit erwarb.

Der ‚Maskenball', der 1858 erstand, hatte für Herrn Gregor den Vorzug, noch nicht von Drehorgeln so abgenutzt zu sein, wie ‚Troubadour', ‚Traviata', ‚Rigoletto'. Auch in ihm treffen wir zwar noch die Arien, die, bequem über Akkorde daherschreitend, uns aus der Stimmung reißen und den reinen Wohlklang, den Tanzrhythmus an die Stelle einer unbequemern dramatischen Fortenwicklung setzen. Aber selbst ohne tiefsinnige Mehrstimmigkeit — auch diese kommt übrigens gleich in dem Fugato der Ouvertüre zu ihrem Rechte — werden uns Stücke wie der Spottchor mit seinem Musik gewordenen spitzen Hohn aufhorchen lassen, ganz zu schweigen von der Melodien-Fülle, die der Meister, unbekümmert um Originalität, sonst über uns ausgießt.

Wie wurde Meyerbeer, wie wurde Verdi behandelt?

Die ‚Hugenotten' schnitten zweifellos vortrefflich ab. An einer Bühne, die, wie das Opernhaus, noch immer die schönsten Stimmen beherbergt, die imstande ist, für eine allerhöchste Lieblingsidee die größten Opfer zu bringen, konnte der Erfolg nicht ausbleiben. Man war in der Lage, unter den denkbar günstigsten Umständen zu prüfen, ob Meyerbeer in Reinkultur uns

noch etwas zu sagen hatte oder nicht. In jüngster Zeit hat unsre königliche Opernbühne zudem in Frieda Hempel einen Singvogel eingefangen, der alle Künste des Ziergesanges mit seltener Leichtigkeit beherrscht. Ihr, der Königin, gehörte die Palme. Sie ist von Natur geschaffen, gleich Meyerbeer, den Effekt um seiner selbst willen zu pflegen. In Emmy Destinns Stimme freilich zittern bereits unzählige künstlerische Erlebnisse nach; sie schreitet über Meyerbeers Forderungen hinaus, sie erfüllt die Valentine mit Sinnlichkeit und Leidenschaft. Schade nur, daß das Paar Raoul-Valentine so ungleich war; schade auch, daß der Marcel des Herrn Knüpfer die elementare Wucht vermissen ließ.

Der Inszenierung merkte man den persönlichen Ehrgeiz des Monarchen und aus diesem Grunde auch den des Intendanten an. Des Kaisers höchst persönliche Angelegenheit: die Erhabenheit des Königtums, die Allgewalt seiner Hauptstütze, der Religion, zu zeigen, hatte für die Zuschauer sehr angenehme ästhetische Folgen. Das königliche Milieu war in geschmackvolle Farbenpracht getaucht. Und Herr Leo Blech, der allezeit brave (und doch tüchtige) unter den Hofkapellmeistern, löste seine Aufgabe mit Hingebung.

Auch für Gregor handelte es sich schließlich nur um eine höchst persönliche Angelegenheit. Er fragte sich, ob es möglich wäre, in einer Oper wie ‚Ballo in maschera' den dramatischen Kern so zu betonen, daß die Unnatur der Arie an Wirkung verlor. Mit einem Male werden durch einen solchen Versuch die in der alten, durch die Musik lebenskräftigen Oper ruhenden natürlichen Widersprüche aufgedeckt, tritt das tragische Los, das dem Text an der Seite des blühenden Tones zufällt, in die schärfste Beleuchtung. Besser ists, in der Regie nur die ärgsten Mißstände zu beseitigen, sonst aber die Illusion, die Konvention nicht zu stören. Wird Gregor die alte Wahrheit nicht erkennen, daß die Oper von Zugeständnissen lebt, daß ein musikalisch stark Empfindender gar nicht Zeit hat, auf Natur oder Unnatur zu achten?

Auch er macht übrigens Zugeständnisse. Auch er fühlt die Notwendigkeit, in der Verdi-Oper dem bel canto oder dem, was er für bel canto hält, sein Recht werden zu lassen. Aber er hat nicht die Fähigkeit, seine musikalischen Kräfte auf ihr Können zu prüfen. Er nimmt von vornherein an, daß Naval die Bedingungen der italienischen Oper erfüllt, daß die Labia nicht nur über eine glanzvolle Stimme, auch über das nötige Können verfügt. Er vertraut die Ulrika einer Dame an, deren Stimme keinen Charakter hat. Von dem Interimspagen Adelheid Pickert will ich nicht sprechen. Er wird jetzt von Lola Artôt de Padilla würdiger vertreten. Nur in Franz Egenieff hat sich Gregor nicht getäuscht. Dieser nun behinderte Künstler ist in jeder Beziehung auf der Höhe des René. Und Tango läßt uns als Orchesterleiter die unverfälschten Laute seiner Heimat hören. Nehmen wir einmal an, daß alle musikalischen Unzulänglichkeiten auf ein Mindestmaß herabgedrückt werden: daß Gregor auch dem Primadonnenkult die höchsten Opfer gebracht hat: immer noch werden stilistische Widersprüche bleiben, die eine

wahre Freude an diesem ‚Maskenball' nicht aufkommen lassen. Dabei muß ich doch zugestehen, daß Gregor und Morris diesmal diskret gewesen sind (offenbar, weil sie sich auf schwankendem Boden fühlten).

Gregor mag sich trösten. Die königliche Bühne, die mit Meyerbeer ausgezeichnet fertig wird, würde auch dem ‚Maskenball' gegenüber versagen. Sie hält sich, durch den italienischen Jargon des ‚Rigoletto' gewitzigt, von ihm fern. Sie überläßt ihn, was jedenfalls bequemer ist, den Italienern. Der Leiter der Komischen Oper scheut Unbequemlichkeiten nicht. Und schon darum verdient er trotz manchen Fehlschlägen den Dank aller derer, die den Schlendrian hassen. Denselben Schlendrian, der in der Nähe der Hedwigskirche sonst vortrefflich gedeiht.

Sizilianische Theaterkunst / von Ernst Leopold Stahl

Die Hauptstadt Englands hat die Theatersensation dieses Winters hinter sich. Sie war diesmal kein Attentat auf Shakespeare, kein neuer Shaw und nicht einmal die englische Aufführung des aus dem Zusammenhang gerissenen zweiten Akts von Humperdincks ‚Hänsel und Gretel' an His Majestys, für die mehr die niedlichen Rückenlinien von Hänsel-Viola Tree als die gesanglichen Talente des noch sehr jugendlichen Fräuleins bestimmend gewesen sein mögen. London hat sich zwei Monate lang von einer Truppe italienischer Volksschauspieler imponieren lassen, die erst nur für zwei kurze Wochen zu Besuch hatten kommen sollen. Die Gesellschaft, die am Shaftesbury Theater ihr Lager aufgeschlagen hatte, ist eine jener Dialekttruppen, die, an Kopfzahl klein, an Mitteln arm, ihr eigenes und nachbarliches Sprachgebiet in ihrem Vaterlande zu durchwandern pflegen. Englands Gäste kamen aus Sizilien, in dessen merkwürdigem, auch dem Nord- und Mittelitaliener nicht leicht mehr verständlichen Idiome, das sich (packen wir unsre philologischen Kenntnisse aus, wozu hätten wir sie sonst!) als eine Mischung von Italienisch, Griechisch und Phönizisch darstellt, dem fashionabeln London blutigste Heimatkunst vorgespielt worden ist: ein Halbdutzend Stücke aus dem südländischsten Volksleben (zur Hälfte Uebersetzungen spanischer Originale), aber im Grunde genommen nur ein einziges Thema in leichter Variation, das Thema vom drei- oder viereckigen Verhältnisse, das mit Scherz und Liebelei anfängt und mit dem Tod durchs Messer endet, das alte veristische Lied von Leidenschaft und Eifersucht, an das auch der sittsame Mitteleuropäer seit Vergas ‚Cavalleria Rusticana' sich hat gewöhnen müssen.

Londons unermeßliches Staunen über die Leistungen der Sizilianer war, ich bin überzeugt davon, ehrlich. Hier sah man, was man nie vorher (auch

von der temperierten Stadtkunst der Duse-Leute nicht) gesehen, nie für möglich gehalten hatte. Schauspieler, die Theater spielen können einzig mit sich selber. Der liebende Jüngling auf der englischen Bühne braucht mindestens zwei easy chair's und eine Sofakante, um seine Erklärung an die Dame zu bringen. Hier warf, vor einer miserabel (aber in London) gemalten Dekoration, der Liebhaber in ‚Malia' den einzigen Stuhl, der vorhanden war, bei der ersten Gelegenheit aus der Szene hinaus, um sich Raum zu schaffen . . . Für dramatisch bewegte Auftritte pflegt der britische Regisseur seinen Schauplatz (sobald er im Freien spielt, mit Gartenmöbeln und Boskets) derart zu verbauen, daß sein Schauspieler guten Grund hat, wenn er sich nicht von der Stelle rührt: er kann es einfach nicht, aber anders, auf einer leeren Bühne, könnte er es noch weniger, weil er meistens kaum gehen und sicher nie springen gelernt hat. Und diese Sizilianer spielen sozusagen mit einem einzigen Requisit, dem Messer, und statt mit Chapeau claque und Kohlenschaufel mit allen Gliedmaßen ihrer wundervoll beweglichen Körper: sie schlagen kreuzweis verschränkt die Arme über die Brust, wenn sie ein Wort bekräftigen wollen (unsre deutschen Tenöre, die wir so lieben, tun das als Turiddu allerdings auch, nur fällt uns dann regelmäßig die schon vom seligen Schreber empfohlene Blutzirkulationsübung für Wachposten ein); sie reden mit den Füßen, den Knieen, den Händen, den Fingern, den Haaren, die in wilden Szenen — und sie sind alle wild, diese Szenen — zu fliegen beginnen: ein jeder Muskel spielt, ein jedes Gliedchen tanzt in dem Concerto der Rasereien. Es ist eine beispiellose Kunst des Körpers, die wir da sehen.

Die Italiener spielen nur Höhepunkte: sie können nicht und wollen nicht ihre Leidenschaften zeigen, wie sie sich entwickeln, wie sie wachsen. Mit einem fortissimo setzen ihre Szenen ein, und in dieser Tonstärke, ohne crescendo und decrescendo, geht es weiter und weiter, Akt auf Akt, Stunde auf Stunde, tobend und tosend, ohrenbetäubend, nervenzerreibend, bis mit Fanfaren des jüngsten Gerichts das Ende naht. Nur zweierlei geben sie: das Lieben und das Sterben. Das Lieben nicht so, wie der schon erwähnte Mitteleuropäer das zu besorgen (oder wenigstens auf dem Theater sich anzusehen) pflegt, sondern Brünste der Leidenschaft, viehisch, hündisch, mit Krämpfen des Lachens, Heulens, Seufzens, Sehnens, der Mann wie ein Tiger sich auf das Opfer stürzend, das Weib katzenhaft entgleitend oder wollustvoll erliegend.

Und sie sterben minuten-, viertelstundenlang. Dreimal stürzt sich in ‚Malia' der Betrogene auf den Betrüger, dreimal ist er mit dem Rasiermesser an ihn gekommen, dreimal hat ihn die Menge wieder zurückgezerrt, und zum vierten Mal reißt er sich los und springt, toll geworden, rücklings auf des Gegners Nacken ein, über den hinweg er ihn endlich, endlich mitten in die Brust trifft . . . Und wo der Text ihnen keine Sterbeszene bietet, da dichten sie sich (pantomimisch, meine ich) selber eine: so in Giacomettis bürgerlichem, für unsre Sizilianer allzu bürgerlichem ‚Morte

Civile'. Corrado, der unglückliche, entlassene Sträfling, begeht Selbstmord durch Gift: die Zunge lallt, aus dem Munde kommen vereinzelte unartikulierte Brüllaute (man denkt an den totgefahrenen Hund), der Körper windet und rollt sich, konvulsivisch zuckend, und fällt schließlich mit einem furchtbaren Schlage vom Sessel herunter auf den Fußboden . . . Die Körperkunst dieser Sizilianer bleibt körperliche Kunst.

Die Truppe der Italiener zählt dreißig Mitglieder, zwei Künstler: eine Frau, einen Mann. Dieser, Giovanni Grasso, in der Erscheinung brutaler Apache, verfügt über eine erstaunliche Fülle ausdrucksvoller Gesten. Jene, Signora Mimi Aguglia, bedeutender als Grasso, hat nicht nur die Gesten: bei ihr sind auch Gesichts- und Sprechorgane zu höchster Variabilität entwickelt, und hinter der über alles Maß naturalistischen Darstellung glaubt man hier Persönlichkeit zu fühlen. Ob in dieser Künstlerin, die mit der sizilianischen Truppe nur durch einen Zufall zusammengeführt worden ist dem Theater eine jüngere Duse heranwächst, darüber könnte man nur dann vielleicht ein Wort sagen, wenn man sie (was mir nicht vergönnt war) in andern Schauspielen als in jenem Schlachthaustheater hätte sehen können: in der (in den Dialekt der Truppe übersetzten) ‚Tochter Jorios' von D'Annunzio etwa, dessen kapriziöses Dandytum ich überhaupt gerne unter den Fäusten der Bauernspieler hätte zerquetscht werden sehen.

Was die Sizilier sonst noch an Darstellern mitgebracht haben, fügt sich zu einem ausgezeichneten, immer bewegten, immer belebten Ensemble zusammen. Sie sind so gute Schauspieler, wie für uns ein jeglicher ihrer Landsleute: sie könnten auf der Gasse aufgelesen sein, auf der sizilianischen natürlich, und mancher vielleicht gar in den engen Sträßchen hinter Soho Square, London West, wo ein licht- und wasserscheues Italienervolk sich faulenzend, wenns geht, arbeitend, wenns nicht mehr geht, durchs Leben schlägt . . . Diese Komödianten besitzen die Vorzüge ihrer südlichen Rasse ohne die Vorzüge ihrer heimatlichen Kollegen.

Der letzte Eindruck? Man saß dritthalb Stunden im Theater, von denen eine durch das Serenadengedudel einer Mandolinenkapelle verträllert worden ist. Am Ende dieser Stunden war die veristische Schauspielerei uns noch nicht ins Gefühl und schon auf die Nerven gegangen, und man verließ ein prachtvolles ethnographisches Spektakel.



Zur Schulmeisterethik / von Siegfried Trebitsch

Mit einem Brief von Bernard Shaw

Wegen meiner Uebersetzungen der Werke Bernard Shaws habe ich, wie jedermann, der eine Arbeit tut, Lob und Tadel erhalten. Ich habe mich von beiden zu lernen bemüht. Es sind mir Fehler und Versehen nachgewiesen worden, und so schmerzlich mir das war, wurde ich doch ein Gefühl von Dankbarkeit auch gegen das Uebelwollen nicht los, das mir dazu verhalf, meine Aufgabe immer besser und reiner zu lösen. Diese Angriffe auf mich sind in der vollen Oeffentlichkeit erfolgt; und das Publikum hat ein Recht darauf, daß Dinge, die in der Oeffentlichkeit geschehen, eine volle Aufklärung erfahren. In diesen Angriffen gibt es zu viel Unaufgeklärtes und moralisch Bedenkliches, als daß nicht auch mein Wunsch berechtigt wäre, zur Aufklärung beizutragen.

Der Angreifer, um den es sich mir handelt, ist ein Herr Meyerfeld. Herr Meyerfeld ist im ‚Literarischen Echo' in einer heftigen und ungewöhnlich rohen Weise gegen mich losgezogen. Er hat sich in seinem Artikel auf Lessing bezogen. Ein spaßhafter Fehlgriff! Denn es ist doch etwas andres, ob wir auf einen Mann hören sollen, der, von Temperament kampffreudig, immer auf der Mensur steht, auf einen Lehrer Deutschlands, oder auf eine dürftige, trockene, höchstens hämische, doch nie temperamentvolle Persönlichkeit, wie Herr Meyerfeld als Schriftsteller ist. Schon ein solches Mißverhältnis zwischen dem Angreifer und dem Angriff geht die Oeffentlichkeit an. Um wieviel mehr aber ist es von Wichtigkeit, die Legitimation eines so wütenden Angriffs zu prüfen. Erregt nicht, wer so sehr den entrüsteten Philologen und tadelnden Schulmeister spielt, von vornherein die Meinung beim Leser, daß er selbst Fehler, wie er sie tadelt, niemals machen würde? Ja, daß sie zu machen, fast den Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte herbeiführen müßte?

Nun gut: ich werde im folgenden Herrn Meyerfeld, ganz abgesehen davon, daß ich ihn für einen zähen, mühseligen, geduckten Stilisten halte, einen Teil der Fehler nachweisen, von denen eine von ihm hergestellte Uebersetzung wimmelt — die Uebersetzung von Oscar Wildes ‚De Profundis', elfte Auflage, 1907, Methuen & Co., London; deutsch von Max Meyerfeld, Berlin 1907, S. Fischer, Verlag.

Im Original (Seite 12) heißt es: the grape gatherers threading through the vines.

Meyerfeld übersetzt (Seite 2): Winzer, die die Weintrauben keltern.

Oscar Wilde sagt nicht tread, sondern thread; er sagt nicht wine, sondern vine. Ungefähr sind ja die Wörter gleich, aber der Sinn ist himmelweit verschieden. Das reizende Bild von den Winzern, die sich zwischen den Reben ihren Weg bahnen, ist vollständig zerstört: dafür das Meyerfeldsche plumpe und falsche ‚Traubentreter' gesetzt!

Im Original (Seite 76): eternal symbol.
Meyerfeld (Seite 47): ewigstes Symbol.
Jeder Sekundaner weiß, daß das Wort ‚ewig‘ nicht steigerungsfähig ist. Meyerfeld aber spricht: tot, toter, am totesten.

Zuweilen vergröbert Meyerfeld alles in unleidlicher Weise durch Süßlichkeit und Rührseligkeit. Ein Beispiel:
Im Original (Seite 81): but I still had my children left.
Meyerfeld (Seite 50): aber noch war mir ein holder Besitz geblieben: meine Söhne.
Im Original (Seite 46): enamoured of melancholy.
Meyerfeld (Seite 28): auf die Melancholie erpicht.
Welcher Grad von Plumpheit!

Im Original (Seite 14): fools.
Meyerfeld (Seite 4): Widersacher.
Wenn man auch meinen ‚Widersacher‘ einen ‚Toren‘ nennen kann, sind doch bei Wilde die Wörter keineswegs identisch.

Im Original (Seite 13): it is always twilight in one's heart. Wie poetisch!
Meyerfeld (Seite 3): in unserm Herzen Mitternacht.
Diesem Uebersetzer ist das unendlich poetische ‚Zwielicht‘ nicht genug. Er macht volle Finsternis daraus und zerstört damit sowohl die Stimmung wie den Sinn.

Im Original (Seite 134): and the low ground nest of the lark may hold the joy that is to herald the feet of many rose-red dawns.
Meyerfeld (Seite 82): Das Nest der Lerche in den Ackerfurchen kann alle Wonne umspannen, die dereinst dem Fuße mancher rosigen Morgenröte voraufeilt.
Kann es ärgern Schwulst geben?

Im Original (Seite 104): wilfulness.
Meyerfeld (Seite 64): Sprunghaftigkeit.
Das Wort heißt aber „Hartnäckigkeit‘, also genau das Gegenteil.

Im Original (Seite 96): „In all beauty,“ says Bacon, „there is some strangeness of proportion“.
Meyerfeld (Seite 59): „In aller Schönheit,“ sagt Bacon, „liegt eine wundersame Symmetrie“.
Wie trivial muß einer denken, der so falsch übersetzt!

Im Original (Seite 80, 81): He (Christus) compares it (die Seele) to little things, to a tiny seed, to a handful of leaven.
Meyerfeld (Seite 50): einem winzigen Saatkorn, einer Handvoll Laub.
Jeder Gebildete kennt die Gleichnisse vom Saatkorn und vom Sauerteig. Wie aber übersetzt Meyerfeld das? Leaf heißt das Blatt, also wird leaven wohl Blätter heißen, und wirklich vergleicht er sie mit Kleinigkeiten, einem winzigen Saatkorn, einer Handvoll Laub (!). Man traut seinen Augen kaum! Wüßte er genug Französisch, so hätte ihn auch das Wort levain auf die Spur bringen müssen.

Im Original (Seite 121): the most perfect lives.
Meyerfeld (Seite 73): die vollendetsten (!) Leben.

Im Original (Seite 54): but sorrow is the ultimate type both in life and art.
Meyerfeld (Seite 33): Der Schmerz ist der Endtyp (!), sowohl im Leben wie in der Kunst.

Gewiß doch! Der Schmerz darüber, daß die Deutschen Wildes herrliches Bekenntnis in einer solchen Uebersetzung kennen gelernt haben, ist nicht die Quintessenz, sondern der Endtyp dieser meiner Betrachtungen. Wilde ist ein Meister der Sprache, der den logischen Wert und den Gefühlswert jedes Ausdrucks, jeder Wendung genau abwägt. Wie gewissenhaft und sorgfältig müßte also der Uebersetzer zu Werke gehen und gar einer, der sich berufen fühlt, andre zu meistern! Ich habe ursprünglich geglaubt, Herr Meyerfeld sei zwar kein Mensch, aber doch ein Lexikon. Jetzt weiß ich, daß er eins mit zu vielen Druckfehlern ist, als daß ich es noch benützen möchte.

*

Bernard Shaw, um seine Meinung befragt, antwortet:

Ich möchte bei dieser Gelegenheit wieder einmal das Augenmerk auf die Notwendigkeit einer deutschen Autorengesellschaft lenken. Daß sie noch nicht vorhanden oder noch nicht mächtig ist, scheint mir einer von den Gründen zu sein, weshalb Deutschland hinter allen europäischen Mächten ersten Ranges, mit Ausnahme Oesterreichs, zurücksteht. Eine solche Gesellschaft müßte es, als einen Mangel an esprit de corps, ja, an gewöhnlichstem beruflichen Anstandsgefühl aufs strengste rügen, daß Uebersetzer meine Werke dadurch in ihre Hände zu bekommen suchen, daß sie Trebitsch angreifen. Ein Ehrenrat von Berufsgenossen müßte einen Schriftsteller davor schützen, daß ihm in einer Uebersetzung, die ich selbst für die deutsche Ausgabe überprüft, und in der ich alle meine Intentionen erfüllt und meine Anspielungen wiedergegeben gesehen habe — daß ihm in einer solchen Uebersetzung die Veränderungen als Fehler hassenswürdigster und strafbarster Art gedeutet werden. Ich bin erstaunt, daß derartige Verstöße gegen die Berufsetikette in Deutschland geübt werden können, ohne eine sichtliche Genugtuung zur Folge zu haben. Ich bin um so erstaunter, als die Angreifer selbst entsetzliche Fehler bei der Uebersetzung englischer Autoren machen, die, da sie tot sind, den großen Unterschied zwischen der englischen und der deutschen Ausgabe ihrer Werke nicht bestätigen können. Ich bin erstaunt, daß ich in Deutschland meine Autorenrechte gegen die frechsten Räubereien allein durch mein Vorgehen und auf meine eigenen Kosten zu verteidigen habe, während hier in England jedem deutschen Autor, wenn er der Gesellschaft der Autoren jährlich einundzwanzig Mark zahlt, seine Rechte ohne weiteres geschützt werden. Wir haben bis ins Oberhaus, unter enormen Kosten, Anträge gebracht, die den heimatlichen oder fremden Interessen des literarischen Gewerbes galten.

Erde / von Peter Altenberg

Ich habe gestern tief erschüttert das Stück ‚Erde‘ erlebt von Karl Schönherr, im wiener Burgtheater. Alles wartet darin einfach auf den Tod eines alten Mannes, der nicht sterben will! Das Dasein von Menschen, ohne den mystisch-christlichen Idealismus. Der blossgelegte Trieb. Satan ‚Natur‘ im Menschenherzen. Oder ists der Engel?!? Alles strebt nach Blühen, Sich vermehren. Aber der Alte hält es auf. Er hat seine Zeit überschritten. Deshalb wird er von allen gehaßt. Tritt ab, alter Künstler, alter Kritiker, alter Dichter, wenn deine Zeit gekommen ist! Verrammle nicht die Wege! Hindere nicht die knospenden Zweige! Die junge Bäuerin-Magd, von Frau Bleibtreu allertrotzigst dargestellt, will vor allem leben! Ihr Dasein erfüllen! Kann sies nicht im warmen, reichen Bauernhofe, tut sies am kalten, armen Eishof auf der Alm. Der alte Bauer ist der Winter, läßt keinen Frühling, keinen Sommer, keinen Segen aufkommen! Wie der Kritiker ohne Jünglingsherz! Der Winterhauch fegt über ‚blühende Bestände‘! So ist dieses Stück. Man bekommt soviel Mitgefühl mit den erfrierenden Blüten und Früchten.

Kasperletheater

Fortbildungsschulen für Theaterdirektoren /

Vorschlag des Idealisten **Stefan**

Seit Jahren mit dem Theater verbunden, seit Jahren an ihm leidend, habe ich unlängst in einer wachen Nacht das Mittel gefunden, wie das Theater für die Intelligenz der Nation zu retten wäre. Ich erwarte die Rettung, kurz gesagt, von — Fortbildungsschulen für die Theaterdirektoren!

Es ist aus Programmreden und privaten Geständnissen fast aller Theaterdirektoren bekannt, daß sie für die Kunst, die ihnen durchweg ein hehres Ideal ist, enthusiasmiert sind. Nur befällt den normalen Theaterdirektor eine gewisse Unsicherheit, sobald er von seinen innersten Idealen zu sprechen beginnt. Dies ist zum Teil eine Folge der starken seelischen Bewegung, die den Mann der Praxis (ich rede im Dialekt der Direktoren) befällt, wenn er der überspannten Träume seiner Jugend gedenkt. Zum andern Teil jedoch ist diese Unsicherheit ein Symptom jener jahrelang genährten Ungeduld, den Gegenständen der dichtenden und bildenden Künste einmal nahezukommen, nachdem man so lange Zeit die Triebe seines bessern Selbst im Dienste der Praxis hat schweigen heißen müssen. Mit einem Gefühl stolzer Genugtuung rufe ich ins Land: Es gibt keinen deutschen Theaterdirektor ohne tiefer schlummernde Ideale!

Nur daß eben die Praxis des Lebens die edlern Instinkte verschüttet, die auch im Herzen des deutschen Theaterdirektors glühen. Was verlangt

die Praxis als erstes Erfordernis des deutschen Theaterdirektors? Betriebskapital! Den Nachweis hierüber fordern die Behörden und keinen andern als diesen Nachweis. So verzehrt sich denn manches hochidealistische Herz (ich rede im Dialekt der Direktoren), das sich zur Leitung einer deutschen Bühne befähigt fühlt, in der jahrelangen Suche nach Aufbringung des ersten Erfordernisses. Muß da nicht unwillkürlich das andre, das innere Erfordernis, unbeachtet bleiben und verkümmern?

Es gilt nun, den deutschen Bühnenleitern, die das äußere Ziel bereits erreicht haben, das innere Ziel in Erinnerung oder überhaupt erst zur geneigten Kenntnis zu bringen. Diesem idealen Zweck werden die von mir geplanten, mit Unterstützung des hohen Ministeriums für Kultus und Unterricht durchzuführenden

Fortbildungsschulen für Theaterdirektoren

dienen. Wie das Handwerk durch kunstgewerbliche Lehrkurse zum Kunsthandwerk erhöht wird, so soll das Theater durch meine Kurse, die abwechselnd in Berlin, Wien, Hamburg, München, Dresden abgehalten werden sollen, wieder zur Stätte der Kunst, der hehren, gemacht werden. Um eine allgemeine Zugänglichkeit meiner Fortbildungsschule für Theaterdirektoren zu ermöglichen, will ich für das Gros der weniger Fortgeschrittenen vorerst eine

Vorbereitungsklasse

schaffen, worin der ganze Lehrstoff der Volksschule repetiert werden soll. Auch ein Teil des Lehrstoffes des Untergymnasiums, soweit er sich auf die Elementargegenstände bezieht, soll vorgenommen werden. Diese Vorbereitungsklasse wird es allen Theaterdirektoren ermöglichen, den vorgeschlagenen Bildungsweg zu betreten. In der

Fortbildungsschule

sollen dann die Theaterdirektoren vor allem befähigt werden, dramatische Werke selbständig aufzunehmen. Es werden die wichtigsten Dramen der Vergangenheit und der Gegenwart gelesen, durchgesprochen und erläutert werden. Dem Manne der Praxis ist somit Gelegenheit geboten, unter sachverständiger und nachsichtiger Leitung endlich einmal die wichtigsten dramatischen Kunstwerke kennen zu lernen. In der Schule selbst hat der Hörer sein Gutachten über das besprochene Werk in Form eines Aufsatzes abzugeben, wobei die Leitung der Kurse streng darauf achten wird, daß die Arbeiten von den Schülern selbst verfaßt werden. Hausaufsätze sind verpönt, weil sie erfahrungsgemäß von hierzu angestellten Dramaturgen verfaßt werden. Hingegen wird besonderes Gewicht auf seminaristische Diskussionen gelegt. Der vergleichenden und unterscheidenden Dramaturgie ist ein großes Spielfeld eingeräumt. Hierbei sollen namentlich die Themen der Praxis in den Vordergrund treten. Es sind Seminardiskussionen geplant über Versmaß- und Reimvergleichung im Operettenlibretto, über die beliebtesten Typen im deutschen Schwank der Gegenwart, über die mathematischen Grundlagen des französischen Schwankes, über vergleichende Psychologie a) des ‚Husarenfiebers‘, b) der ‚Einsamen Menschen‘ und dergleichen mehr.

Ein besonderes Augenmerk soll der Schulung des Farbensinns und (in Erweiterung) dem szenischen Bilde überhaupt gewidmet werden. Da die Erfahrung lehrt, daß die langjährige Praxis fast immer zum psychischen Absterben des Farbensinnes führt, sollen durch regelmäßige Exkursionen in

die Natur die Bilder der Wirklichkeit wieder in die Erinnerung gebracht werden. So soll experimentell dargetan werden, daß das Mondlicht nicht — wie vielfach angenommen — lichtblau, sondern weiß, das Sonnenlicht, auch in beginnender Dämmerung, nicht rot, sondern gelb oder goldgelb ist. Bei dieser Gelegenheit wäre statistisch festzustellen, ob es eine psychologische Eigentümlichkeit des Menschen der Wirklichkeit ist, lebensentscheidende Gespräche stets im Mondlicht oder im Glanz der scheidenden Sonne zu führen. Diese Exkursionen in die Natur sollen ergänzt werden durch Wohnungswanderungen unter sachverständiger Führung. Hier ist durch Erfahrung festzustellen, daß, zum Beispiel, die noch allgemein verbreitete Meinung, daß in den Wohnungen des Adels vergoldete Sessel, goldene Tische und goldene Konsolen zu finden sind, eine willkürliche Annahme ist. Auch der Anordnung der Möbel im Zimmer hat der Hörer bei diesen praktischen Wanderungen seine Aufmerksamkeit zu schenken. So ist zu untersuchen, ob sich im Bereiche der Stadt Berlin ein Wohnraum findet, wo sich in der Mitte des Zimmers, ganz isoliert, freistehend nach allen Seiten, einsam ein Sofa aufhält.

Ein besonderer Kursus wird der Technik des Gespräches gelten. Durch Beobachtung an nicht zur Schauspielkunst zählenden Individuen soll experimentell der Zusammenhang zwischen Hirn- und Lippentätigkeit festgestellt und bewiesen werden, daß das gesprochene Wort das Endprodukt eines (im Bühnenleben nicht beachteten) psychischen Prozesses ist. Von diesen Versuchen erwarte ich mir einen völligen Umschwung unsrer heutigen Darstellungskunst. Die Ansammlung lebendiger Erfahrungen am agierenden Menschen — dem praktischen Bühnenkünstler in der Praxis fast verwehrt (wegen Zeit- und Menschenmangels) — soll auch auf die Beobachtung gesellschaftlicher Umgangsformen ausgedehnt werden. Namentlich soll durch Beobachtung der Wirklichkeit erforscht werden, inwieweit körperliche Berührungen als Illustrationen eines Dialogs im Leben üblich sind. So soll die unbefangene Beobachtung feststellen, ob Freundschaftsversicherungen erwachsener Männer im Leben immer so vor sich gehen, daß sich die Freunde beide Hände reichen und sie etliche Momente lang in stummer Bewegung schütteln. Ein andres Beispiel: Es ist zu untersuchen, ob und warum plötzlich erschreckende Nachrichten immer in nächster Nähe breiter (mit dem Rücken vorsichtig aufzusuchender) Sitzgelegenheiten überbracht werden.

Auf Wunsch des Kultusministeriums und im Einvernehmen mit dem Justizministerium werden an diese speziellen Fachkurse einige Vorlesungen über allgemeine, für den Theaterbetrieb besonders wichtige Themen angegliedert. Ein Kursus über die ‚Vertragsbestimmungen im bürgerlichen Recht' wird allen Hörern neue und wissenswerte Einblicke in eine in der Praxis gar nicht beachtete Materie eröffnen. Im Anschluß hieran wird Herr Oberstaatsanwalt über ‚Treu und Glauben als Grundlagen kaufmännischer Tätigkeit' lesen.

Dies alles sind Umrisse und erste Entwürfe. Der Lehrplan soll definitiv bei den bevorstehenden Verhandlungen im Ministerium für Kultus und Unterricht festgelegt werden. Wenn, wie ich hoffe, der Besuch der Fortbildungskurse den Theaterdirektoren obligatorisch gemacht wird, dann zweifle ich nicht, daß die neue Institution für das deutsche Bühnenwesen von geradezu epochaler Bedeutung werden wird.

Rundschau

Borkman in Wien

Peter Altenberg schrieb einmal: „Der Mann hat eine Liebe: die Welt! — Das Weib hat eine Welt: die Liebe!" Das ist, in prägnantester Form, der Inhalt von ‚John Gabriel Borkman' (der jetzt im Burgtheater gespielt wird). Alle Themen, die sonst ins Drama eingeflochten sind, verstärken, variieren nur dies Grundthema, zeigen es in seinen letzten Konsequenzen, auf seinen tragischen Höhepunkten. Der Wille zur Macht und der Wille zur Liebe, verkörpert in einem männlichsten Mann und in einem weiblichsten Weib, das sind die Protagonisten dieser Seelen-Tragödie. „Du hast das Liebesleben in mir gemordet", sagt Ella Rentheim, und Borkman sagt von den Frauen: „Das Leben verleiden und verstören sie einem! Verpfuschen unser ganzes Schicksal, unsern ganzen Siegeslauf." Dann später, nachdem er seine leidenschaftliche Liebe zur Macht, zum Wirken ins Große, eingekannt hat, wirft er der Jugendfreundin vor: „Da willst Du von nichts anderm wissen, nichts andres gelten lassen in der ganzen Welt — bloß Deine eigene Herzensangelegenheit." Und sie erwidert stolz und sicher: „Bloß die! Bloß die! Ganz recht!" Zu einer merkwürdigen, ich möchte sagen: krassen Erhabenheit sind die männlichen und weiblichen Egoismen in diesem Drama erhöht. Was sie an geheimen Kräften, was sie an geheimem Fluch bergen, wird frei. Es ist nichts Unklares in diesem Ibsenschen Alterswerk, es ist logisch und konsequent durchaus. Seine Worte sind nicht zweideutig, sondern nur so satt an Sinn, daß ein überschüssiger Teil dieses Sinnes gleichsam verdunstet, in einen andern, weniger leicht faßbaren Aggregatzustand übergeht, ‚symbolisch' wird. Technisch gesprochen, hat Ibsen zur Vertiefung der psychischen und gedanklichen Perspektive seiner Dramen nie Gewaltsameres getan, als die Bühne selbst tut, wenn sie von einem Schleiervorhang die harten Grenzen ihres Materials ein wenig verwischen läßt. Es wird solcherart ein Halblicht geschaffen, in dem unser äußeres Auge ein bischen weniger, unser inneres aber umsomehr und um so weiter sieht. Es wird gerade so viel Dunkel erzeugt, daß Geister erscheinen können. Und mit welcher Meisterschaft ist im ‚Borkman' der reale Einzelvorgang, bei Belassung seiner vollen dramatischen Härte, aufgelöst in ein Abstrakt-Allgemeines, wie tief und schön und lautlos spiegelt sich alles Geschehen, mystisch vergrößert, in klaren Symbolen. Man betrachte etwa den Weg des Borkman. Den Weg von der Zelle in seinen Saal, von dort ins Freie, Weite, in die Höhe, wo ihm die ironische Erfüllung seines Träumens wird, das Reich der Unendlichkeit. Oder die Schlußszene des dritten Akts, dieses gierige Werben der drei gealterten, vereinsamten, frierenden Menschen um den Sohn, um ein Stückchen Wärme gleichsam. Aber das Leben tritt zur Türe herein, kokett, kalt, grausam, schlau, und nimmt ihn einfach, schluckt ihn sans phrase. Oder die Symbolik von Saal und Stube im Stück. Oder den Schlitten, in dem die Jugend sitzt, und, fröhlich ins Dunkle hinein-

rasend, mit ‚Silberschellen‘ klingelnd, das Alter niederfährt.

Herrn Hartmanns Ringen um den Borkman war ein Schauspiel im Schauspiel. Es war herrlich und rührend, zu welcher Energie und Größe der Künstler seine weiche, lyrische Art zu zwingen wußte. Er hatte ein doppeltes Pathos. Eines, das ursprünglich, schön und echt aus der Rolle wuchs, und, wie ein Futteral darüber gestülpt, seine gewohnte ornamentale, schwungvolle Feierlichkeit. Er hatte viele Augenblicke, in denen seine Darstellung sich zu solcher Stärke und menschlichen Wahrhaftigkeit streckte, daß das Futteral-Pathos gänzlich zerriß, und gleich daneben, unvermittelt, wieder Augenblicke, in denen es ganz leer herabschlotterte. Doch fragt es sich, ob Herr Hartmann nicht gerade damit, bewußt oder unbewußt, der Figur des Borkman eine höchst realistische Wahrheit gab. Denn jede allzulange hungernde fixe Idee kapselt sich allmählich, sich selbst gesteigert imitierend, in eine komödiantische Hülle ein, sättigt sich ein wenig an Pose. Und psychologisch wäre es ganz gewiß plausibel, daß dieser Borkman, der so lange nach der Anerkennung der Welt für sein Ich vergebens lechzte, in verstiegener Selbstanerkennung ausgliche, was ihm die andern an Bewunderung weigerten, sein eigenes Ich allmählich schauspielerisch-pathetisch übertreiben lernte, schon um das drohende Gespenst des Selbst-Zweifels fortzuscheuchen. Ueber Frau Bleibtreu als Ella Rentheim könnte man fast enthusiastisch sprechen, wenn nicht der starken, schönen Melodie ihrer Persönlichkeit immer ein kühler, spröder Klang beigemischt wäre. (Dessen Komplement fürs Auge ihre schmalen, dünnen, wie scharfgeschliffenen Lippen sind.) Es fehlt dem Spiel der Frau Bleibtreu gleichsam die volle seelische Resonanz. Es ist etwas Hart-Umgrenztes, Isoliertes, Echo-loses im Schall ihrer großartigen, wirklich adeligen Darstellung. Vortrefflich Frau Kallina als Fanny Wilton. Besonders in ihrer ersten Szene. Wie sie da an der Türe steht und dem jungen Borkman ihren sexuellen Willen suggeriert, da hört man förmlich das Lasso ihrer Blicke leise durch die Luft sausen und sich ums Herz des Jünglings schlingen. Frau Lewinsky (als Frau Borkman, deren Rolle fast vor jedem Satz die Regiebemerkung ‚hart‘ aufweist) war so weich, breit, hausmütterlich, plumeauhaft, wie zu erwarten stand. Als man ihr den Sohn nahm, stellte sie ‚gereizte Henne‘ dar, die ihr Küchlein verteidigt. Es war rundherum unmöglich. Der Regie des Herrn Römpler ist vor allem ein wunderschöner, stimmungssatter Saal (zweiter Akt) zu danken, voll von Gespenstern versunkener Herrlichkeit, die die Leere und Einsamkeit des Jetzt nur noch lastender machten. Der letzte Akt brachte Schnee und kalte Sterne in Menge und Winterstürme und die schlimmsten Deklamationen Borkman-Hartmanns. Man fror gewaltig.

Alfred Polgar

Hamburger Theater

Vollständigkeit oder Bedeutsamkeit, das ist hier die Frage. Ich bin heute für die Vollständigkeit, zur Abwechslung, und dann, weil mehr dabei herausschaut. Ginge es nach der Bedeutsamkeit, ich käme in Verlegenheit, was schreiben. Herr Fulda ist zwar, sozusagen, ein literarischer Mann, und ich entsinne mich sehr wohl noch, daß, seiner südöstlichen Abstammung ungeachtet, selbst Herr Bartels rubrizierte: Hauptmann — Sudermann — Fulda. Jedem ein Separatkapitel mit Separatüberschrift. Aber seitdem Ludwig Fulda seine

Märchenpuppen in den illusionslosen Kleidern des zwanzigsten Jahrhunderts beläßt — ‚Der Dummkopf‘ — ist es gar zu offenkundig geworden, ein wie antipoetischer Herr er ist, und wie ihm sein Ahn Blumenthal aus Gründen der literarischen Ehrlichkeit vorzuziehen ist. Vielleicht verängstigt durch die papierene Treibjagd, die seinen ‚Dummkopf‘ in Berlin verhetzte, legte der gebärtüchtige Märchendichter sein jüngstes Osterei fern vom Schuß in Baron Bergers mehr deutsches als hamburgisches Schauspielhaus. Mitten zwischen zwei Abende des Hebbel-Zyklus, der die Großtat unsers Theaterwinters ist, zwischen ‚Maria Magdalene‘ und ‚Herodes und Mariamne‘. ‚Der Traum des Glücklichen‘, Phantasie in einem Akt von Ludwig Fulda. Die Szene umfängt, wie der güldene Reif den köstlichern Edelstein, nach edler Dichtkunst Art eine tiefe Weisheit und Wahrheit: daß nämlich des Menschen Glück nur in der Illusion besteht, als eine Autosuggestion und ein Selbstbetrug, den der kluge Menschenfreund dem lieben Nächsten mitleidig erhalten sollte. Wie wahr! wie wahr! nickt nachdenklich der gesamte Hörerkreis, der für das Philosophische mehr übrig hat, als Ihr vermeint. Die Nutzanwendung läßt sich auch umkehren und lautet dann, auf Fuldas Stückchen bezogen: wenn ein Literat im Titel aufdringlich wird, so will er etwas suggerieren, was nicht da ist. Hier also die Phantasie. Abgeschabte Mondschein-Requisiten, die im Nachlaß der seligen Ahnfrau verstaubten, werden von okkultistischem Dämmerlicht übergossen — bitte, ist das Phantasie? Ein Okkultist hält exponierend, vorbereitend und entschuldigend einen ebenso gemeinverständlichen wie langweiligen Vortrag über die Wahr- und Wahrhaftigkeit okkultistischer Erscheinungen — bitte, ist das Phantasie? Sein Phantasiegenosse — eben der Glückliche — sieht zunächst hellsehend im Traum, gleich darauf halbwach in dramatischer Wirklichkeit den treusten Freund aus dem Schlafgemach seiner treusten Frau huschen. Aber Fulda ist, seiner Weisheit getreu, barmherzig und läßt den Okkultisten dem Unglücklich-Glücklichen die Erinnerung an die falschen Erscheinungen des zweiten Gesichts weghypnotisieren. Der glückliche Illusionist bleibt glücklich, und der Zuschauer konstatiert beruhigt, daß der erfahrene Dramatiker auch aus den rätselhaften Unheimlichkeiten des Okkultismus bewährte Auswege weiß.

Das Programm des Bedeutsamen ist mit Fuldas einem Akt ohne Phantasie erschöpft. Ein nachfolgender Schwank ‚Der Lebemann‘ von Wilhelm Wolters ist mit der Erwähnung abgetan. Aber wenn ichs recht überlege, ziehe ich mir die naiven Dilettantismen der Vorstadt-Volksstücke Fuldas Prätentionen vor. Im Volksschauspielhause spielt man — recht und schlecht — das ‚Anneken von Mönchgut‘, im altonaer Stadttheater Peter Werths Schauspiel ‚Sankt-Elmsfeuer‘. Werths Stück hat ein paar frische Typen, und die Eigenart des Schauplatzes — eine Schiffskajüte auf hoher See — bringt viele, mehr fachkundige als poetische Details mit sich, deren Realismus freilich unter den Vergewaltigungen einer ungeschickten Bühnentechnik arg zu leiden hat. Die konventionelle Liebessentimentalität von dem todkranken Aristokraten, dem kerngesunden Steuermann und der Kapitänstochter zwischen ihnen drückt das Drama vollends auf Durchschnittsniveau. Was immerhin noch ein Ruhm ist, wenn man Machwerke wie Emil Hecklins (Professor Berlins), vom Thaliatheater gegebenes ‚Jugendspiel‘ oder gar Hans Kirchsteigers ‚Liebesverbot‘ im Ernst-

Drucker-Theater dagegen hält. Werth ist ein reicher hamburger Reeder, Hecklin ist Hofphotograph des Kaisers, Kirchsteiger ist ein exkommunizierter salzburger Priester. Werth freut sich seiner Schiffsleute, Hecklin reproduziert ein dänisches Klischee, Kirchsteiger aber beschmutzt sein eigenes früheres Nest. Ich kenne Herrn Kirchsteiger von seinen — sagen wir einmal: literarischen Anfängen her und ging ins Ernst-Drucker-Theater nach Sankt-Pauli. Hochkomisches Sittenstück in fünf Abteilungen! Die größte Sensation seit dem fast siebzigjährigen Bestehen dieses Theaters!! Aus dem Parkett stieg ein übler Ruch von Schweiß und Schmutz und wie von fauligen Kartoffeln, die im Keller überwintern. Die Männer waren im Ueberzieher und hatten den Hut herausfordernd in den Nacken geschoben. Brutales Gelächter im Baß paarte sich mit dem gekitzelten Aufkreischen der Weiber. Und während der Herr Pfarrer witzlose Zoten riß, entzündete sich die Brunst des großen Tieres. Volkskunst. Nicht weitab aber vom Ernst-Drucker-Theater und seiner siebzigjährigen Ruhmesgeschichte kämpft ein echtes kleines Volkstheater, in einem Zirkus installiert, mühsam um seine Existenz: das altonaer Schillertheater. Neuerdings dient es Schauspielern, die sich in Hamburg künstlerisch unmöglich gemacht haben, zu Gastspielen als Asyl. Zunächst Rudolf Schildkraut, dem leider die Pospischil folgen wird. Schildkraut spielt, halb Trotz, halb Sehnsucht, gegen seinen siegreichen Prozeßgegner Berger hin, den Franz Moor, den Fabricius, den Traumulus und die ‚Kettenglieder' und bestätigt sich in der Begrenztheit seiner Begabung als ein Chargenspieler von virtuoser Technik, der versagt, sobald er über die schauspielerische Imitation hinaus in seelische Tiefen und Breiten eingehen soll. Leonhard Adelt

Einseitige Kündigungsbefugnis der Direktion

In den meisten Schauspielerverträgen findet sich ein Paragraph, durch den der Direktion ein Kündigungsrecht eingeräumt wird, während es den Schauspielern versagt ist. Die mildeste Form dieses einseitigen Kündigungsrechts liegt dann vor, wenn sich die Direktion bei langfristigen Verträgen vorbehält, nach Ablauf des ersten Jahres zu kündigen. Es finden sich aber auch unangenehmere Klauseln, die die Direktion zur Kündigung berechtigen. In allen diesen Fällen steht dem Schauspieler das gleiche Kündigungsrecht nicht zu.

Erfolgt die Kündigung auf Grund eines solchen einseitigen Kündigungsrechts, so wendet man sich an erfahrene Kollegen. Und diese bestätigen dem Gekündigten, was er ja immer gehört hat: die Kündigung sei zu Unrecht erfolgt. Sie habe keinerlei Bedeutung. Denn es sei unsittlich, sich in einem Vertrage ein einseitiges Kündigungsrecht auszubedingen.

Dieser Satz gilt den Schauspielern als unverbrüchliche Wahrheit. Wieso, weiß kein Mensch. Vielleicht haben sie einmal davon gehört, daß in ganz bestimmten Fällen ein Gericht ein einseitig vorbehaltenes Kündigungsrecht als wider die guten Sitten verstoßend betrachtet habe. Etwa als sich ein berliner Theater eine täglich auszusprechende einseitige Kündigung mit der Maßgabe vorbehielt, daß nach Ablauf von vier Wochen der Vertrag sein Ende erreicht habe. Vielleicht haben die Schauspieler auch davon gehört, daß nach dem Handelsgesetzbuch und nach der Gewerbeordnung die Kündigungsfristen für beide Teile gleiche sein müssen, wenn durch Vertrag eine von der gesetzlichen abweichende Kündigung ver-

einbart wird. Jedenfalls ist der Satz für die Schauspieler im allgemeinen unrichtig. Er hat nie gegolten. Er ist, trotzdem man ihn immer und immer wieder hört, falsch.

Vor einiger Zeit hatte sich das hamburger Oberlandesgericht mit dieser Frage zu beschäftigen. Es lag dem Falle (der den Entscheidungen der Oberlandesgerichte, Band 7, Seite 458, entnommen ist) folgender Tatbestand zugrunde. Der Direktor war berechtigt, dem Schauspieler vier Monate Urlaub im Sommer unter Wegfall aller Bezüge zu erteilen. Ferner war er berechtigt, den Vertrag nach einer dreimonatigen Kündigung aufzulösen. Davon hat er während des Urlaubs Gebrauch gemacht. Der Schauspieler wandte ein, daß diese Bestimmungen große Härten enthielten, und daß er sich ihnen bei Abschluß des Vertrages nur gefügt habe, weil er sich damals in großer Notlage befunden habe. Es verstoße aber gegen die guten Sitten, wenn der wirtschaftlich Stärkere seine bessere Stellung dazu mißbrauche, um den Schwächeren zu diesen besonders ungünstigen Vereinbarungen zu bestimmen.

Das Gericht erachtete die Kündigung als zu Recht erfolgt. Als der Schauspieler den Vertrag abschloß, war er Herr seiner Entschließungen. Empfand er die Bedingungen, unter denen er das Engagement abschließen sollte, als zu hart, so hatte er die Möglichkeit, den Antrag abzulehnen. Er konnte sich dann nach einem ihm zusagenden Engagement umsehen. Fand er keins, so konnte er den Schauspielerberuf aufgeben und sich auf andre Weise den Unterhalt verdienen. Davon, daß eine Notlage vorlag, kann ebenso wenig die Rede sein, wie davon, daß der Direktor in unsittlicher Weise diese Notlage ausgebeutet habe. Aus der Härte der Bedingungen hätte der Schauspieler beim Abschlusse des Engagements, nicht erst bei der auf Grund des Vertrages erfolgten Kündigung die Konsequenzen ziehen sollen. Jetzt müsse der Vertrag, den er damals eingegangen sei, gelten. Und dieser Vertrag sei nicht unsittlich. In den Bestimmungen, die der Schauspieler als gegen die guten Sitten verstoßend finde, sei Unsittliches nicht vorhanden. Sie mögen ungünstig und hart sein. Es könne aber gar keine Rede davon sein, daß eine Bedingung, die den einen Vertragsteil erheblich ungünstiger stellt als den andern, schon deshalb gegen die guten Sitten verstoße. Im übrigen seien Vertragsbestimmungen dieser Art durchaus üblich. Es gehe also auch daraus hervor, daß sie gegen die sittlichen Anschauungen der Bühnenangehörigen nicht verstoßen. Ferner liege in einer Beurlaubung zur Sommerszeit keine besondere Härte, keine Brotlosmachung des Schauspielers, da in zahlreichen Badeorten Theaterunternehmungen ins Leben treten, an denen die von den ständigen Theaterunternehmern beurlaubten Schauspieler Engagement annehmen könnten.

Auf die letzten Sätze dieses Urteils, die zwar theoretisch, aber auch nur theoretisch richtig sind, kommt es für unsre Frage nicht an. Der Kernpunkt liegt darin, daß in der Vereinbarung eines einseitigen Kündigungsrechts nichts Ungültiges zu erblicken ist. Ferner kann der Schauspieler, der regelmäßig in solchen Fällen anführt, er habe sich bei Abschluß des Vertrages in einer Notlage befunden, hier einmal sehen, daß der rechtliche Begriff der Notlage von dem im Leben gebräuchlichen doch ein wenig abweicht. Auch wenn man nichts zu essen hat, befindet man sich noch nicht in einer Notlage. Da muß

man eben arbeiten. In Amerika weiß man das längst und tut also.

Richard Treitel

Ein Tristandrama

Um den dramatischen Reiz der Tristanlegende zu empfinden, bedarf es keines besondern Talents. Als Wagner sein Drama aus dem alten Gottfriedschen Epos schuf, steigerte er dessen Gehalt an erotischer Triebkraft über alle Kultur hinaus zu der Größe und Gewalt einer kosmischen Erscheinung. Albert Geigers Tristandrama (J. Bielefeld, Karlsruhe) erweckt den Eindruck, daß den Dichter mehr literarische Impressionen als innere Erlebnisse zur Produktion gedrängt haben. Ab und zu scheint es, als wolle eine eigene Stimme vordringen. Daneben gibt es immer gleich peinliche Gemeinplätze. Tristan singt am Steuer sein ‚Lebenslied': „Weiß nicht, woher ich komme. Weiß nicht, wohin ich geh." Rautendelein sagt das auch. Albert Geiger glaubt als ernsthafter Mann nicht an einen einfachen Liebestod ohne Gift und Dolch. Wir erinnern uns an die alte Sage und an Wagner. Dort küßt Isolde den toten Tristan und stirbt im Kuß. Bei Wagner löst sich ihre Seele von Tristans unendlicher Liebe ins Unendliche nach- und hinaufgezogen: „— in des Welt-Atems — wehendem All — ertrinken — versinken." Geiger hält es für nötig, Isolde von der Pest befallen werden zu lassen. Es geht zwar auch so, und wir sind vernünftig genug, zu begreifen, daß man an Pest und Liebe leichter, schneller und wahrscheinlicher zugrunde gehen kann als an den Leiden der Liebe allein, welch zweite Möglichkeit heute von den meisten überhaupt stark angezweifelt wird. Aber ich glaube, in unserm Herzen schätzen wir doch mehr jenes bischen pathetische Kindlichkeit einer bis aufs höchste gesteigerten seelischen Einbildungskraft und Bildlichkeit, welche die nicht pestkranke Isolde in des Welt-Atems wehendem All sterben läßt und nicht mit den sehr trockenen Worten: „Keiner Menschen mehr bedarf er! Er ist erlöst! Und bald bin ich — bei ihm". Albert Geiger scheint zu viel literarisches ‚Gemüt' und zu wenig dichterische Kraft zu haben.

Franz Vallentin

Die Presse

Nju

Berliner Tageblatt: Der Russe fordert viel und gibt blutwenig. Er begnügt sich mit der Nachahmung und Trivialisierung fremder Töne.

Kreuzzeitung: Alles ist mit Dichteraugen gesehen und würde sicher in künstlerischer Konzentration noch weit ergreifender wirken als in den aneinandergereihten szenischen Bildern.

Tägliche Rundschau: Zieht man diesem Autor das halbasiatische Barbarengewand aus, so erscheinen — schrecklich anzusehen — die dürren Gebeine der seligen Birch-Pfeiffer darunter.

Lokalanzeiger: Die ganze Alltagstragödie ist nur skizziert, aber sie fesselt durch kleine, feine psychologische Züge, durch Lebenswahrheit der Gestalten, wenngleich man wünschen kann, daß die acht Bilder in höchstens sechs vorüberziehen möchten.

Börsenzeitung: ‚Nju' ist das bis zum Ekel abgegraste Feld der Frauenuntreue, durch leidenschaftslose Sentimentalität stümperhaft in szenische Quadrate eingeteilt.

Morgenpost: Eine Unverbrauchtheit der Bilder, ein frisches, unherkömmliches Erzählen, Situationen und Umdrehungen, die mit bester Talentmarke gestempelt sind.

Vossische Zeitung: Der erste Teil prickelt noch ein wenig, wenn auch eine abstoßende Freude an der Ge-

meinheit den Witz abstumpft. Der zweite ist einfach langweilig, da hinter der Eklektiker den alten Theaterwirkungen den einheitlichen Fluß und den fesselnden Zusammenhang nimmt und die Zuschauer mit abgerissenen Rühreffekten belästigt.

Tag: Es ist in jedem Fall ein Dichter, der diesen Versuch geschrieben hat.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung: Sobald der zwingende Gang der Geschehnisse sie nicht mehr zusammenhält, fallen die einzelnen Momentbilder auseinander, und übrig bleibt ein groteskes Feuerwerk, das nicht sehr appetitliche Szenen beleuchtet.

Deutsche Tageszeitung: Die Japaner sind wohl die Lehrmeister für diese sonderbare Dramentechnik, in der sich die Schwüle dramatischer Konflikte einmal in blinden Böllerschüssen und das andre Mal in einem kleinen leisen Sterben ausläßt.

Post: Im ganzen ists eine knallige Reportage, deren völlige Hilflosigkeit durch den nachträglichen Versuch einer psychologischen Motivierung noch recht dick unterstrichen wird.

Börsencourier: Was an der bunten Bilderreihe menschlich nicht recht klar und glaubhaft ist, das müssen wir eben als russisch hinnehmen, und was uns nicht dramatisch erscheint, kann uns ethnologisch interessieren.

Deutsche Uraufführungen

29. 2. Ludwig Geller und Bernhard Rehse: Der Kampf, Schauspiel. Crefeld, Stadttheater.

Alfred Ebenhoch: Johann Friedrich Palm, Trauerspiel; Anno Neun, Dramatisches Bild. Wien, Intimes Theater.

Franz Wolff: Zum Sonnenvogel, Schauspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Alfred Delatotzky: Vor der Blumenschlacht, Einaktiges Karnevalsstück. Wiesbaden, Residenztheater.

3. 3. Wenzel Goldbaum: Die Wahl, Schauspiel. Frankfurt am Main, Residenztheater.

Wilhelm Weigand: Tessa, Tragödie. Breslau, Stadttheater.

6. 3. Peter Werth: Sankt-Elmsfeuer, Schauspiel. Altona, Stadttheater.

Franz Keim: Der Königsrichter, Trauerspiel. Wien, Raimundtheater (Studentenaufführung).

14. 3. Otto Falckenberg: Doktor Eisenbart, Komödie. Mannheim, Hoftheater.

Rudolf Lothar: Venus im Grünen, Einaktiger Fastnachtsscherz. Wien, Deutsches Volkstheater.

15. 3. Otto Reinhard Popper: Freiheitsdrang, Ein Lebenslauf. Berlin, Im Centraltheater.

Heinrich Stobitzer und Max Neal: Wintersport, Lustspiel. Stettin, Bellevuetheater.

17. 3. Franz Dittmar: Der Lesunger von Nürnberg, Schauspiel. Nürnberg, Stadttheater.

Jakob Fürth: Gegen den Strom, Drei Einakter (Frei! Wilde Ehe. Sünde?). München, Volkstheater.

19. 3. Rudolf Lebius: Unter Spiritisten, Schwank. Berlin, Im Theater an der Spree.

Felix Baumbach: Neue Wege, Schauspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

Baron von Westenholz: Mutterrecht, Schauspiel. Eßlingen, Stadttheater.

21. 3. Detlev von Liliencron: Die Rantzau und die Pogwisch, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Hugo Schoeppl: Mozart, Charakterbild. Salzburg, Stadttheater.

22. 3. Ludwig Weber: Der Nichtsnutz, Lustspiel. Bielefeld, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 16
16. April 1908

Die Dorfschauspieler / von Herman Bang

Man kann wohl glauben, daß das die merkwürdigste Schauspielertruppe auf Gottes Erdboden ist.

Oder man höre:

In der Bewilligung, die dem Direktor erlaubt, Vorstellungen zu geben — im Königreich Dänemark bedarf es nämlich hierzu einer Bewilligung, die überdies im Namen des Königs vom Justizminister ausgefertigt wird — finden sich zwei Bestimmungen. Die erste stellt fest, daß die Schauspielgesellschaft nur in den ‚Dörfern' des Reiches auftreten darf. Und die andre Bestimmung lautet, daß die Gesellschaft nur die Erlaubnis hat, Schauspiele — von literarischer Bedeutung aufzuführen.

Eine Dorftruppe mit literarischem Repertoire!

Auf Ehre, will das jemand glauben? Oder ist das vielleicht nicht eine Anomalie?

Und doch existiert diese Schauspielgesellschaft — im Staate Dänemark, gegen den Prinz Hamlet soviel Mißtrauen hatte — und sie existiert schon seit drei Jahren und besteht gut, ohne irgend jemandes Unterstützung, ohne Subvention aus irgend einem Fonds, ohne irgendwelchen Rückhalt an fremdem Kapital.

Nur das Publikum der Dörfer hat sie unterstützt — indem es zu den Vorstellungen zusammenströmte. Und die ‚literarischen Dorfschauspieler' haben in diesen drei Jahren stetig neues Terrain gewonnen, indem sie stetig neue künstlerische Anstrengungen machten.

Die Geschichte der Gesellschaft ist eigentlich ebenso einfach, wie sie vielleicht lehrreich ist.

Auf meinen langjährigen Vorlesungstourneen in meinem Vaterland hatte ich mich mehrere Jahre nur an die Städte gehalten. Ich hatte — aus einer törichten und übrigens überflüssigen Furcht vor den schweren Decken und kalten Leintüchern der Wirtshäuser — kategorisch alle Aufforderungen abgelehnt, die Vorlesungen auch auf die ‚Stationsstädtchen'

auszudehnen (so nennt man bei uns die Dörfer, die am Bahnkörper liegen und eine Station haben; in den letzten zwanzig Jahren haben diese Dörfer einen außerordentlichen Aufschwung genommen). Aber da die Aufforderungen immer zahlreicher wurden, und da außerdem ein Romanschriftsteller die Gesellschaft, über die er schreibt, nie gründlich genug kennen lernen kann, gab ich schließlich den Bitten nach und begann auch ‚weit draußen auf dem Lande' vorzulesen. Ich wählte für den Anfang Gegenden und Orte in der Nähe einer ‚Hochschule'. Man hat in den letzten Jahren auch in Deutschland viel von diesen Schulen gehört, die Grundtvig — dem größten Dänen des vorigen Jahrhunderts und einem der stärksten und bedeutendsten Geister aller Jahrhunderte — ihre Entstehung verdanken, und deren Arbeit unter der Dorfbevölkerung auch die hohe ökonomische Entwicklung der dänischen Landwirtschaft ermöglicht hat. Da der Unterricht an diesen Hochschulen hauptsächlich durch Vorträge der Lehrer erteilt wird, sagte ich mir selbst, daß die Dorfbewohner, die eine größere Hochschule in der Nähe hätten, schon von vornherein gewöhnt sein müßten, zuzuhören. Und wahrlich, ich bereute es nicht, zu diesen Bauern gekommen zu sein: keine Stadt und keine Kapitale konnten mir ein Publikum schenken, das klüger und empfänglicher gewesen wäre als das dieser Dörfer. Jede angeschlagene Stimmung, jede angedeutete Gemütsbewegung spiegelte sich wie in einem geschliffenen Spiegel in den lauschenden Gesichtern dieser ‚Bauern'. Durch viele Städte, ja durch manche Länder bin ich als ‚Vorleser' gegangen: eine so aufrichtige Freude wie in diesen Gasthaussälen habe ich niemals empfunden.

Aber ich sagte mir doch zugleich selbst, daß meine Vorlesungen nicht genug waren.

Hier war — mitten auf dem Lande, mitten draußen in den Feldern — neue Erde für künstlerische Beeinflussung; neue Menschen, die nur darauf warteten, für die Gedanken der Dichter gewonnen zu werden.

Schauspiele mußten diesen Menschen gebracht werden, aber die Schauspiele der wirklichen Dichter. Und von Schauspielern mit Respekt und mit künstlerischem Willen dargestellt.

Als der Plan reif war, sprach ich mit einem hochgestellten Beamten im Justizministerium darüber, und er fand den Gedanken gesund und eines Versuches wert.

Das Geld, diesen Versuch zu verwirklichen, war jedoch absolut nicht zu bekommen. Desto entscheidender war es, einen Mann für den Versuch zu finden.

Denn dieser Mann mußte, da es galt, wirkliche Dichterwerke darzustellen, ein Mensch mit warmem Kunstverständnis sein; und da die Einzelkräfte natürlich nicht hervorragende Darsteller sein konnten, mußte er auch ein sehr tüchtiger Bühneninstruktor sein, der imstande war, ein richtig interpretiertes und würdiges Ganzes hervorzubringen. Außerdem mußte er, da kein Kapital zur Verfügung stand, ein kluger und sehr umsichtiger Geschäftsmann sein. Es gelang, in Herrn Fritz Boesen einen jungen Schauspieler

zu finden, der mit guter künstlerischer Erziehung umfassende Literaturkenntnis und einen ungewöhnlichen Geschäftsgeist verband.

Und die ‚Dorfschauspielgesellschaft' wurde geschaffen.

Die ersten Schauspiele, mit denen man auszog, waren Amalie Skrams ‚Agnete' und Sven Langes ‚Verbrecher'. Agnete Skrams Schauspiel ist eines der schönsten Dramen in unsrer Literatur. Es war, da die Direktoren seit Arilds Tagen stets an der Bühnenwirkung der Stücke gezweifelt haben, die sich nachher als die einträglichsten Triumphe erweisen, mehrere Jahre lang unaufgeführt liegen geblieben, bis endlich die größte und bahnbrechendste Schauspielerin des Nordens, Frau Betty Nansen (Peter Nansens schöne Frau) es in ihr Repertoire aufnahm und als Agnete, die Diebin und die Märtyrerin des Lebens, den unvergleichlichsten Sieg ihrer Laufbahn durch eine Darstellung errang, die durch die Tiefe ihres Schmerzes in der Geschichte des nordischen Theaters epochal wurde.

Mit diesem Drama, das nur die Geschichte einer modernen Frauenseele ist, und dessen ganzer dramatischer Reichtum in seiner tiefen Kenntnis der Seele besteht — mit diesem Schauspiel begann Herrn Fritz Boesens Gesellschaft ... in den jütländischen Dörfern. ...

Und die ‚Bauern' kamen in Scharen und — verstanden.

Sie drängten sich auch zu Sven Langes ‚Verbrecher'.

‚Ein Verbrecher' ist in Deutschland ebensowenig durchgedrungen wie ‚Agnete'. Es ist mir vollkommen unbegreiflich. Denn dieses Drama ist — so gekürzt, wie es gekürzt werden muß — nicht nur Sven Langes tiefsinnigstes Werk für das Theater, es ist zugleich von einer unmittelbaren Bühnenwirkung, die niemals ausbleiben wird. Aber Theaterdirektoren sind in allen Ländern gleich, und während sie nach Osten und nach Westen laufen und das Mögliche und das Unmögliche suchen (und am allerhäufigsten das Unmögliche), bücken sie sich nie, um den Schatz aufzuheben, der mitten auf dem Wege und gerade vor ihrer direktorialen großen Zehe liegt. In Dänemarks Bauerndörfern war die Wirkung des ‚Verbrechers' so stark, daß das Drama in drei Spieljahren hundertmal aufgeführt werden konnte.

Die ‚Dorfschauspieler' hatten gesiegt.

Schon im nächsten Jahre wurde die Anzahl der Schauspieler vermehrt. Der junge Direktor, der jeden Ueberschuß zu einer neuen Verbesserung verwendete, ließ zu jedem neuen Stück neue Dekorationen malen, und er bezahlte aus den Einkünften der Vorstellungen den aufgeführten Dichtern redlich ihre Tantiemen. Die Tantiemen aus den Gasthaussälen versüßten die Sommerferien unsrer Dichter.

Die gespielten Dramen waren im zweiten Spieljahr der Gesellschaft — abgesehen von zwei oder drei neuen Schauspielen, die gleichzeitig im Dänischen Nationaltheater und dem gleichgestellten ‚Dagmar-Theater' in Kopenhagen aufgeführt wurden — Björnstjerne Björnsons ‚Ein Fallissement' und Henrik Ibsens ‚Rosmersholm'. Und von allen bisher aufgeführten Dramen hat keines — in diesen Herbergen, wo die Bühne in einem niedrigen Saale

aufgerichtet wird, vor diesen Zuschauern, die die kleinen Handwerker und kleinen Landwirte entlegener Gegenden sind, die ihre Billette für eine Reichsmark und dreißig Pfennige erstehen — hat gar keines eine solche Wirkung ausgeübt wie gerade ‚Rosmersholm'. Es hat bei der Aufführung von ‚Rosmersholm' Augenblicke gegeben, die von einer Andacht erfüllt waren, wie es keine Kirche ist.

Im dritten Spieljahr, wo übrigens ‚Ein Puppenheim' aufgeführt wurde, hat sich die ‚Dorfgesellschaft' an die Darstellung Holbergs gewagt. Der Versuch ist gelungen, dank der künstlerischen Sorgfalt, die über Spiel und Kostüme und den Rahmen der Dekoration wachte. . . .

Aber wenn man mich fragt, wie es möglich ist, Schauspieler zu finden, die tüchtig genug sind, um unter einer kluggeleiteten Zusammenarbeit ein befriedigendes Ensemble hervorzubringen, und gleichzeitig bereit, die Strapazen dieses Wanderlebens zu ertragen, von Tag zu Tag und von Dorf zu Dorf — dann will ich antworten, daß es in jedem Lande immer eine Jugend gibt, die vorwärts will. Diese künstlerischen Rekruten (die in den Dörfern noch dazu ein Gehalt haben, von welchem sie alle leben können) haben schon verstanden, daß sie ihren Weg zum Ziel verkürzen, wenn sie in diese Gesellschaft eintreten, wo nur gute Schauspiele gespielt werden dürfen, und wo sie vom ersten Tag an in bedeutenden Rollen und in der Kunst des Zusammenspiels geübt werden.

Und Einheitlichkeit und Zusammenspiel ist hier das tragende Geheimnis. Persönlich habe ich einigen Vorstellungen der Dorfkünstler beigewohnt, und der tiefe Ernst der Darstellung, die ganz moderne Führung des Spiels die genaue Abgestimmtheit der Szenen mußte mich überraschen. Indem die Schauspieler mit Ehrfurcht dem Dichter folgten, kamen sie oft dahin, ihn mit Klarheit zu interpretieren. Diese jungen Schauspieler erziehen sich selbst, während sie durch die Worte der Dichter die Bevölkerung erziehen.

Vorige Weihnachten ist ‚Capriciosa' einstudiert worden, ein klassisches, volkstümliches Drama, das ich von Kindheit an geliebt habe. Sein Held wird auf die Probe gestellt, erliegt der Versuchung und richtet sich wieder auf. Als er im fünften Akt in das arme Elternhaus zurückkehrt, das er dem Flitter der Welt zuliebe verlassen und verleugnet hat, da umarmt er, von der Freude des Wiedersehens übermannt, den alten Kachelofen seiner Mutter. Jedesmal, wenn ich diese Umarmung wiedergesehen habe, habe ich geweint wie ein Schloßhund.

Aber das ganze Stück ist wunderbar. Bald ist man unter den Menschen auf der Erde und bald unter Undinen auf dem Grunde des Meeres.

Diese Undinen in den dänischen Dörfern tragen Kostüme von — den Herren Verch & Flotow in Berlin.

Diese eine Tatsache sagt schon, mit welchem Eifer und welcher Opferfreudigkeit der junge Leiter dieser Dorfschauspieler seine lobenswerten und ausgezeichneten Absichten durchführt.

Dieses Theater muß man kennen lernen, um es nachzuahmen.

Nebensächlichkeiten

Nicht daß ‚Der Tor und der Tod' für Hofmannsthal oder für uns nebensächlich wäre. Aber wider Erwarten war es die Aufführung. Ein lever für ‚Nju', ein Lückenbüßer, eine Komplettierung des Abends: kein selbständiges Bühnenkunstwerk von dem mattem Glanz und der stillen Schönheit, die das Wesensmerkmal dieses undramatischen Monologs mit verteilten Rollen ausmacht. Bei andern Aufgaben war Mangel an theatralischer Bewegtheit ganz und gar nicht imstande gewesen, Reinhardt lahmzulegen. Hier wars, als habe er sich keinen rechten Rat gewußt. Sogar das äußere Bild geriet ihm überraschend stumpf. Was lag ihm vor? Ein lyrisches Gedicht, das eine einzige Stimmung vom Anfang bis zum Schluß so schwach variiert, daß es schon keine Variation mehr ist; das eines Menschenherzens Innerstes nach außen ‚kehrt', wenn solch ein Wort für Hofmannsthals ästhetische Gemessenheit nicht viel zu heftig wäre. Vor diesem Tatbestand scheint Reinhardt sich gefragt zu haben, ob er die spinnwebfeine Dichtung der robusten Bühne oder die Bühne der Dichtung anpassen solle, ob er eine Aktion vortäuschen könne oder sich auf die Künste des Worts, der Linie, der Farbe und des Tons verlassen dürfe. Nur daß das keine Frage ist. Denn einer halbwegs aussichtsreichen Aktivierung entziehen sich in diesem Fall Charakteristik und Motiv, und die entschlossene Stilisierung ist von vornherein mit der Natur, nein: der Kultur des ziel- und stilbewußten Hofmannsthal gegeben. Für Reinhardt leider nicht. Er schwankt und wechselt ab. Zwischen Naturalistik und Deklamation. Er verhüllt und dämpft, um unvermittelt wieder, wie zum belebenden Kontrast, zu grelle Lichter aufzusetzen. Die Absicht ist: Verstärkung unsers Anteils; der Effekt: Verwirrung. Der Schein soll bei ihm manches unbefugte Mal die Wirklichkeit und manches Mal soll er sie, wo ers müßte, nicht erreichen. Daß von den sechs Gestalten zwei lebendig und drei tot sind (während eine die Verkörperung des Todes selber ist), wird weder in Erscheinung noch in Stimme unterschieden. Das wäre im Interesse eines einheitlichen Stils, der in der Wesen Tiefe trachtet und ihre Zufallsschale außer acht läßt, nur zu loben, wenn dafür fälschlich nicht die drei Gespenster voneinander unterschieden würden. „Sie tritt leise aus der Tür und geht lautlos im Zimmer umher": so schreibt der Dichter für die Mutter vor. Eine Zartheit wie die Eysoldt brauchte das bloß wörtlich zu befolgen und dazu die Zauber ihrer Kehle wie unter der Sordine zu entfalten, um mühelos den Eindruck einer Abgeschiedenen zu erreichen. Allein sie macht Gespenst: huscht hutzelweibchenhaft herein, irrlichteliert mit einer höchst geräuschvollen Lautlosigkeit

umher, zerwispert und zerfistelt ihren Text und wird sofort von Fräulein Eibenschuß berichtigt, die, ohne sich zu rühren, nur durch den Schwebeklang des Stimmchens die Geliebte im Schattenreich befangen hält. Aus diesem Reich der Dritte ist Herr Wegener, der wohl mit seiner Erdigkeit den rechten Gegensatz zum Toren Claudio bilden sollte. Dabei zerstört naturalistische Erwägung jede Wirkung. Entweder stellte man die Erdigkeit des Lebenden voran: dann ergab sich die Verblichenheit aus den Begleitumständen. Oder es erschien ein ehrliches Gespenst: dann sorgten schon die Worte für die Charakteristik des Lebendigen. Herr Wegener aber sucht Erdigkeit und Geisterhaftigkeit zu einen, und so entsteht ein ganz verkniffener Halb-und-Halb-Ton, der aufs fatalste an das Intrigantentum der alten Schule mahnt. Herr Beregi ist immer alte Schule: entweder Held und Liebhaber der schönen Mittel oder ein akademischer Rhetoriker. Sein Tod ist denn auch nicht aus des Dionysos, der Venus Sippe und hat ein schlechtes Anrecht an den Signore Alessandro Moissi. Ab und zu erliegt auch der der allgemeinen Unentschiedenheit. Aber er hat einen Spätling wie den Toren Claudio zu tief in seinem Blut, als daß er einen Ausgleich nicht noch finden sollte.

Der sich vor sieben Jahren mit dieser Hofmannsthalschen Kostbarkeit zu schmücken strebte oder streberte, Herr Zickel, ist längst in nahrhafte Gefilde abgebogen. Er kanns bereits ertragen, daß ihn in diesem Winter nichts ordentlich hat nähren wollen. Herr Edgar Hoyer wird ihn auch nicht fetter machen. Dieser Däne ist halb ein Kopist und halb ein Gegenpol von Gustav Wied. Er hat es noch mit der Moral, wo Wied schon ihrer spottet, und schließt die Kompromisse nicht aus Ueberlegenheit, sondern aus Ehrfurcht vor den Instinkten zahlungsfähiger Massen. Er ist auf Requisiten angewiesen, um durch vier lang- und breite Akte die magere Einsicht durchzuwälzen, daß es Erbtanten eigentümlich ist, die teure Anverwandtschaft zur Heuchelei und Faulheit zu erziehen und sie trotz alledem, wenn auch nicht ohne Klauseln von unfehlbar erzieherischem Wert, sehr reichlich zu bedenken. Bis endlich, endlich die Verlesung von ‚Tante Cramers Testament' erfolgt, vergönnt Herr Hoyer uns leider weniger gern diejenigen Szenen, die nötig sind und auch erfreulich wären, als die, die überflüssig und darum ermüdend sind. Er braucht einen ganzen zweiten Akt, um einen Kaffeeklatsch des Küchenpersonals mit männlicher Beschützerschaft dramatisch zu verankern; und wenn die Sache schließlich losgeht, fällt der Vorhang. Im nächsten Akt erst wird erzählt, wie lustig Karen Guldbrandsen, die reif schien für die Heilsarmee, gecakewalkt habe, und was noch sonst Orgiastisches geschehen sei. In diesem nächsten Akt wird dann die Zeit damit verplempert, daß Steck-

briefe auf all die teuern Anverwandten losgelassen werden, die sich im ersten Akt in ihrer Sünden Maienblüte uns erschlossen haben. Ergo: Herr Hoyer streiche den zweiten und den dritten Akt und lasse es sich nicht verdrießen, den Inhalt dieses Zwischenaktes auszuführen. Für das neue Stück von höchstens zwei — und möglichst schlanken — Akten verwerte er, was in dem alten Stück von Wied sein könnte, wahrscheinlich also nationaler Herkunft ist: ein paar zigeunerisch gefärbte Szenen, ein paar echte, sozial empfundene Menschentöne, ein paar hübsche Witze von lokaler Pfiffigkeit, und namentlich die drei Figuren, die im Lustspielhause durch die Trockenheit des Herrn Ernst Bach, die Drastik der Frau Marie Wendt und die vollendet künstlerische Diskretion von Toni Impekoven zur glücklichsten Geltung gebracht wurden.

Otto Brahm verschmähts vorläufig noch, die kopenhagener Konjunktur zu nützen, obzwar da oben allerlei entstanden sind, was ihm schon auf die schwachen Beine helfen könnte. Aber seitdem ihm nicht einmal der transleithanische Brillantensatanas das Opfer seiner Ueberzeugung reich genug belohnt hat, ist er so gut wie gänzlich antiquarum rerum cupidus geworden. Bis zum ‚Raub der Sabinerinnen' gedenkt der überaus verflossene Literaturrevolutionär zurückzugreifen, hinunterzusteigen. Vorher hat er, zum dritten Mal, Ernst von Wolzogens ‚Lumpengesindel' ausgegraben. Als er es, vor sieben Jahren, zum zweiten Mal getan hatte, schrieb ich: „Vor sechs Jahren hat Else Lehmann die Gewissensangst der jungen Frau Kern mit der innigen Kraft ihres Miterlebens unvergeßlich veranschaulicht. Diese prachtvolle Frau fehlt zum Glück auch der neuen Vorstellung nicht. Sie ist Mieze Pickenbach und ist es entzückend echt, mit ihrem ganzen köstlichen Humor und ihrer drallen Urwüchsigkeit. Neben ihr gibt Albert Bassermann als Roderich Faßmann eine plastische Vereinigung von großzügiger Drastik und liebevoller Kleinmalerei, gibt er, wie immer in eigenartiger Maske, im kleinsten Raum das schärfste Bild." Die damals sonst noch mittaten: Fischer, Kayßler, Nissen, Reinhardt, Rittner und die Poellnitz, sind teils über alle Berge, teils über den Wolken. Man sollte also denken, daß Brahm Ursache hätte, von Bassermann und der Lehmann den Ruf seines Theaters aufrecht erhalten, sie zu einem von den Brüdern Kern, zur Witwe Schwumbe vorrücken zu lassen. Ein enigmatischer Mann! Die beiden machen überhaupt nicht mit, und man zieht es infolgedessen vor, seinen Abend außerhalb des Lessingtheaters zuzubringen, in dem der Direktor bald der einzige zahlende, ich fürchte: sehr teuer bezahlende Zuschauer sein wird.

Der Graf von Gleichen / von Wilhelm Schmidtbonn

Das neue Schauspiel des Dichters der ‚Mutter Landstraße‘ wird nächstens im Verlag von Egon Fleischel & Co., Berlin, erscheinen. Hier folgen Teile des ersten Aufzugs, die ohne weiteres verständlich sind.

Die Ecke eines Burghofs. Sichtbar sind der untere Teil eines Turmes, eine Kapelle, mehrere niedere Häuser und Ställe — alles weißgetünchte Wände. Keine andern Farben als blau und weiß. Das Ganze macht den Eindruck eines großen, festen, aber, im Gegensatz zu einem heutigen, fast ein wenig ärmlichen Bauernhofs.

Der Graf von Gleichen (tritt aus einer Tür, ohne Helm und Waffe, und pflückt sich Stroh vom Rock):

Vorbei die Nacht! Der tiefersehnte Tag
ist, nun er da ist, hell und unverrückbar,
zu schnell doch da. Furcht klopft in meiner Stirn,
nicht sehen wollen mir die Augen, nicht
fortschreiten unterm Leib die Schuhe, nicht
hinhorchen auf den Vogellärm die Ohren.
Ueber die Mauern steigt ein blauer Morgen,
der höchste Turm sieht weiß schon in die Sonne
— doch ich muß Leid herbringen in den Hof.
Fast packt es mich, die ungeborne Botschaft
stumm hinter meinen Zähnen zu bewahren
und rasch und unerkannt durchs Tor zu fliehn.
— Doch müd' bin ich des Wanderns unterm Himmel:
ich will mein Glück, und wenn es andern Leid bringt.
So, Frühlings=, Lebenstag! gib Kraft, grausam
zu sein und hart zu stehn in allem Sturm!
(Er geht zu dem Fenster hin, sieht hinein und klopft)

Naemi (kommt nach einer Weile aus der Tür in dem Anzug eines Reitknechtes):

Böser, du hast mich arg erschreckt, als ich
die Augen auftat und allein mich fand
im Stroh. Steht noch das Pferd nicht da?

Graf: Wir reiten heute nicht.

Naemi: Flink laß uns in
den Sattel, daß wir in deine Heimat kommen.
Schon lange sagst du mir, sie ist nicht weit.

Graf: Gefällt der weiße Hof dir nicht? Der Turm,
das schräge Dach, die schwarze Linde?

Naemi: Ich seh
kein Haus mir eher an, als bis ich steh
vor deinem.

Graf: So sieh dirs an: du stehst davor.

Naemi: Lieber, das ist nicht wahr. So wärst du anders
empfangen worden.

Graf: Wir sind zu Haus und müssen
nicht weiterwandern mehr wie sonst am Morgen.
Ein Weilchen: so wirst du sehn, wie man dich grüßt.

Naemi: Zu Haus! Sommer und Winter ritten wir
und sind zu Haus! Dies ist dein Haus! Hier warst
du Kind und liefst am Rock der Mägde durch
den Stall. Hier lerntest du, zu Pferd zu steigen,
triebst Kuh und Kalb zum Brunnen, riefst die Hühner.
Wie oft hast du mir dies erzählt! Warum
doch hieltest dus mit deiner Ankunft heimlich?
Du hältst mir Wichtiges versteckt, ich sehs
dir an den Augen ab.

Graf: Du sollst es schnell
erfahren, eh der Tag beginnt und voll
der Hof von Menschen wird.

Naemi: Bring über mich denn, was du willst und mußt.
Kommt es von dir, ists gut.

Graf (nimmt ihre Hände): So leg den Kopf
an meinen Rock — so fest, so fest — und sprich
nicht gleich. Mein Langhaar unterm Helm, mein Mädchen
in Reitknechthosen: heut muß ich Schweres dir
gestehn. Doch bau ich fest darauf, daß du
mich lieb hast und bereit bist herzlich, Schweres
für mich zu tun. Weißt du wohl noch, wie du
verwundert warst, damals am Kerkerloch,
als du mich fragtest, ob ich keine Frau,
kein Kind zu Hause hätte, und ich: Nein!
hinaufrief? Hättst du mich frei ans Licht gebracht,
wenn dir ein Ja geklungen wär! Du schüttelst
den Kopf. Und wahrlich, anders gabs für dich
und mich kein Heil. Sieh, ich belog dich da.

Naemi: Nein, du logst nicht.

Graf: Ja, ich belog dich da.
Ich log, um frei zu werden und lebendig.
Ich hatte Frau und Kind zu Haus. Halt still
den Kopf und dicht am Herzschlag mir. Ich habe
noch Frau und Kind. Auf diesem Hof. Ich sah
sie gestern beide, doch ich gab kein Zeichen
von mir, weil ich den Tag abwarten wollte,
um dann zu tun, was ich tun muß.

Naemi: Aufs Pferd!
Fort, Fort!
Graf: Nicht fort, von deinem Glück läufst du
sonst fort.
Naemi: Dein bin ich. Du verläßt mich nicht.
Graf: So schlecht bin ich, daß ich dich lassen wollte
vom ersten Tage schon. Doch konnt' ichs nicht,
weil mich mit Macht dein Wesen rührte und
der Blick aus deinen Augen.
Heute sag ich dirs. Ritt ich,
bekümmert meines Ungemachs, sangst du mich froh.
Schlief ich, so wachtest du. Aß ich, so littst
du Hunger. Durch dich nur wars, daß ich
zum Kinde ward und bald nur noch im Spiel
durchs Land hinritt und Abenteuer suchte,
die nicht von selber kamen. So konnt' ich dich
nicht lassen, nahm dich mit und mit — und kann
dich nie mehr lassen.
Naemi: Was willst du mit mir tun?
Graf: Verwunderliches hab ich mir erdacht,
so heiß auf Rettung sinnend wie im Kerker.
Scheints auch, daß ich dich lassen muß, so laß
ich dich doch nicht.
Ich halte dir mein Wort und bleib dir treu.
Nicht, weil ich muß, will ich noch ehrlich sein:
nein, weil nur so mein Glück ich greifen kann.
So bitt ich, straf mich meines Meineids nicht:
gehör' mir weiter an trotz meiner Frau
und neben meiner Frau. Mit meinem Schwert
wehr' ich dir jeden Spott der Menschen ab.
Ich gebe dir dein Zimmer, deine Magd
für dich allein. Da sitzt du, singst und spinnst
und machst die Tür mir offen, klopf' ich an.
Und ist ein schöner Tag, gehn wir zum Wald
den Pfad hinab. Sei nicht erzürnt, daß ich
nur halb dir so gehören kann. Halb muß
ich ihr gehören, die, seh' ich sie an,
in sich beschließt so selige Erinnerung
an jene hohe Zeit der Jugend, daß
ich widerstehen ihr wie dir nicht kann.
(Er sieht Naemi an)
Naemi (schließt die Augen und senkt den Kopf)
Graf: Ich weiß es, ungewohnt klingt dies, doch was
bei andern Männern seltsam wär', daß sie

von Lieb' zu gleicher Zeit zu zweien Fraun
erfüllt: mein Schicksal bringt von selbst dies mit.
Willfahre mir. Du tust es — eh du sprichst,
weiß ich es schon.

Naemi: Gibst du mir weniger auch,
als ich erhofft in meiner Brust, so gibst
du mir doch viel, für das ich danken muß
dir immer. Siehst du, mein Freund, nur so dein Glück,
daß ich dich teilen muß mit einer, die
dir freund und gut von früher: so will ichs tun.

Graf: So kannt' ich dich und so hab dich lieb.

Naemi: Doch wisse, bang bin ich, ob deine Frau
auch will wie ich: daß eine zweite
du gern hast. Große Furcht hab ich: sie jagt
davon mich rauh, und Steine wirft mir nach
dein Kind.

Graf: Dies Schwerste bleibt uns noch zu tun.
Langsam muß dies geschehn, nicht jäh erzwingen
darf ichs. Ich darfs nicht schnell, nicht alles sagen.
Sonst braust ihr Trotz uns auf, und alles ist
zu End. Ich bring dich ihr, wahrheitsgemäß,
als eine Freundin, der ich Licht und Freiheit
verdanke, und sag ihr noch kein Wort, daß ich
dich liebgewann. Daß du mir lieb geworden,
merkt sie von selbst. Edel ist sie
und klug und sieht, daß dies vom Schicksal so
getan. (Die Glocke der Kapelle klingt)

Graf: Geh schnell ins Haus zurück und warte still,
bis ich dich hole. Zur Messe geht die Gräfin,
wie früher, hier vorbei: ich sprech sie an
und geb mich zu erkennen. Das Glück fängt an,
mein Herz klopft hell.

Naemi: Ich will gehorchen.
Tu alles, wie du willst. Auch sollst du mich
nicht traurig sehn. Küß mich noch rasch.

Graf: So rasch
und so beglückt drückt' ich noch nie
auf deinen Mund den meinen fest.

Naemi (geht schnell ins Haus zurück)

(Das Gesinde kommt aus allen Türen und geht in die Kapelle. — — —
Die Gräfin Notburg kommt mit Rosenkranz und Gebetbuch. Sie ist an
der Tür zur Kapelle stehen geblieben)

Gräfin: Wart Ihr bei uns zu Gast? Und wart mit Bett
und Abendbrot zufrieden?

Graf: Wenn Ihr die Herrin
im Haus, Gräfin von Gleichen seid, so hab
ich eine Botschaft seltner Art an Euch.

Gräfin: Das klingt geheimnisvoll und paßt zu diesem
fast überirdisch hohen Morgen. Sprecht,
denn mich verlangts nach allem Seltenen.

Graf: Frei denn:
Die Botschaft kommt von Eurem Mann.

Gräfin (läßt die Kirchentür los): Nein, nein!
Mein Mann ist viele Jahre fort. Wißt Ihr,
daß er gefangen bei den Türken sitzt?
Wenn er noch lebt.

Graf: Er lebt. Ist frei wie ich.

Gräfin: Was sagt Ihr da? Noch einmal —

Graf: Ich sag ein Ding,
so einfach wie der Baum im Winkel da,
so einfach wie das Himmelsblau, der Sand
mir unterm Schuh, der Riemen um den Rock.
Die Augen sehn es, also ist es da.

Gräfin (kommt auf ihn zu, hebt einen Arm und ist dann machtlos, näher zu kommen)

Graf (geht zu ihr hin, nimmt ihre Hand)

Gräfin (sinkt in die Knie, hebt von unten ihr Gesicht auf, sieht einen Augenblick den Grafen mit verdrehten Augen an, wirft plötzlich beide Arme um seine Schenkel, drückt ihren Kopf auf seine Knie)

Graf (leise, die Hand auf ihrem Scheitel):
„Wie der Winter auf den Sommer wartet
und der Baum im Hof auf seine Blüte
und das Nest am Dach aufs Vogelsingen!
also wartet leer auf dich und durstend mein Gemüte."
So war der Vers, den du dir selbst gereimt,
als wir die letzte Nacht zusammenlagen,
schlaflos, die Brust vom Weh geschnürt, die Hände
fest eins dem andern auf dem jähen Herzschlag.
Und als du auf dem Turme standst und ich,
eh sich der Weg zum Wald bog, hoch den Helm
zum letzten Gruß aufhob: da, hättest du
geahnt, daß aus zwei Jahren, wie wir wähnten,
so viele Jahre dir aufwüchsen —
du hättest dich aufs Roß geworfen, wild
den Weg mir nach, hättest an meinen Leib
den deinen schwer gehängt und lieber mich
in deiner Kammer an die Wand mit Eisen
fest angeschmiedet, als mein Aug so lang entbehrt.

Gräfin (schluchzt auf):
Ja, Lieber, das war harte Zeit.
Du findest mich nicht weich und spielend mehr,
das Kind an deinem Hals, das du verließest.
Die vielen Jahre fraßen alles Süße
mir aus der Seele weg und ließen nur
das Herbe stehn. Mein Leid war groß. Du mußt
mir viele Freude geben, um, was ich
an Glück versäumt die jungen Jahre, nachzuholen.
Doch glaub dem nicht, was da
aus mir herausbricht: das ist Schwäche. Sieh,
die Stärke steht schon auf, sieht dir ins Aug
und hat vergessen. Als wär' die stille Brautzeit nun vorbei,
soll dies der Hochzeitstag mir werden, mehr noch
mit Seligkeit gefüllt mir als der erste.
Lieber, bist du, du mir zurückgekehrt?
Ists deine Hand, die ich da halte? Ists
dein Hauch, lebendiger Hauch aus deinem Mund,
der mir die Stirn berührt? Soll ich Liebliebster,
ein Ganzes wieder statt ein armes Halbes
unter den Menschen gehn? Du starker Mann —
ja, ich bin weich und kindlich noch wie früher:
laß mich an deinen Hals mich hängen, Schutz
bei dir mich finden. Du sei stark, nicht ich.
Sprich, sonnverbrannter Lieber, Blauaug, Blondlock,
sprich, laß mich deine Stimme hören. Glaub ich
doch sonst, daß mir ein Fremder dasteht, und Traum
nur alle Seligkeit. Faß meine Schulter,
streich übers Haar mir, zeig mir, daß du lebst —

Graf: Nicht diesen Sturm. Was ich dir bringe, ist
nicht solcher Art. Wir wollen abseits. Laß
dir dann erzählen.

Gräfin: Nein, du sollst still sein. Ich
allein will sprechen, will erzählen. Du
sollst weich im Sessel sitzen,
nichts tun als hören und die Hand mir fest
aufs Haar gebreitet halten. Armer Mann,
du littest Leid, derweil die Vögel mir
am Himmel sangen. Geschwind ins Haus, du sollst
so kluge Dienerinnen finden, daß
du schnell vergessen, schnell der Alte werden sollst.
(Sie eilt und ruft ins Haus)
Komm, Mädchen, wie du bist, einmal
hierher!

Angel (ein Mädchen von vierzehn Jahren, ungelenk und scheu, kommt im Hemd)

Gräfin (richtet ihr das Haar ein wenig und führt sie zum Grafen):
Sieh hier, als du hinauszogst, rief
sie deinen Namen noch nicht hinter dir.
Sieh, ob ich nicht in Freude groß sie zog,
war Trauer gleich bei uns.
Geh nur, mein Mädchen, gib die Hand.

Graf (gibt dem Kind die Hand und küßt es)

Gräfin: Der stolze Mann, glaub, ist
dein Vater. Sprich mit ihm, mein Freund, daß es
Vertrauen zu dir faßt. Du tust den Mund nicht auf,
du seltsam Fremder. Ich bin nicht eifersüchtig.
Vielmehr säh ich dich gern mit andern sprechen,
daß dein Gesicht ich dabei sehen könnte.
Als du nach dieser hinsahst, war ein Kopfdrehn,
das mir vertrauter deine Art zurückrief
als alle Worte. Doch nun ins Haus. Wir richten
ein Bad dir, holen Festtagskleider aus
dem Schrank.

Graf: Bleib noch, ich kann noch nicht ins Haus.
Schick diese fort. Ich bitte, Kind, dich, geh
und laß ein Weilchen uns allein. Es ist
ein Wort zu sagen, eh ich euch Freund und mein
darf wirklich nennen.

Gräfin (zum Kind): Wie dir, wenn krank du bist,
muß man ihm jetzt zuwillen sein. Geh Kind.

Angel (geht ins Haus)

Graf (sieht ihr nach): Ich seh die Mutter wieder als Mädchen vor mir,
seh ich die Kleine.

(Er führt die Gräfin zur entgegengesetzten Mauer auf eine Bank und setzt sich neben sie)

Gräfin: Küß mir die Stirn.

Graf (ohne es zu tun): Gib erst
mir deine Hand und rück' dicht an mich, daß
ich leiser sprechen kann.

Gräfin: Sprich, mach dich frei.
Wie bin ich stolz, daß du dich mir vertraust.
Daß wieder mein ein Mann ist, der sich mir vertraut.

Graf: Nicht viele Worte brauchts. Doch wird
es seltsam sein. Stell dir vier Mauern vor,
gerückt eng aneinander, die zwischen sich
ein Dunkel würgen, so schwarz, daß nicht das Aug
erkennt, worauf die Schuhe stehn. Sieh mich

durch dieses Dunkel gehn, drei Schritt nach vorn,
drei Schritt zurück und wechselnd ab und zu.
So Jahr und Jahr. Der Bart wuchs mir zur Brust, die Haare
wuchsen zum Bart herab, die Nägel schnitten
ins Fleisch, daß oft der Schmerz zum Mund hinausschrie.
Als ich die Kraft verlor zu gehn, stand ich
vor einem Fensterloch, zur Wand gelehnt,
und hing mit meinen Fingern an den Stäben,
inbrünstig wie am Leben selber, hing
im Schlafen selbst. War Schlaf und Wachen doch
bald eins, nicht mehr zu scheiden. Leer wurden die
Gesichter, fremd die Stimmen, die ich lieb
gehabt im Leben draußen. Verzweifelt rang ich,
zurück sie ins Gedächtnis mir zu zwingen.
So wieder Jahr und Jahr. Dann hing ich, wie
das Schlinggewächs am nassen Stein hing, dumpf
und unbewußt. Doch endlich durch das Flehn
der stummen Finger angezogen — kams.
Plötzlich, hör, rührte was an meine Hand.
Ein Weiches, war schon weg. Ich taumelte
und kroch in meine Ecke, schlief nicht die Nacht
und sah den Mond am Fenster. Und plötzlich stand
die Sehnsucht wieder auf, die tot in mir
gelegen: nach Himmelsweite, Wolkendrang
— klein unter diesem Großen ich aufschauend —
nach Bach und Wald, nach Gras und Käferkriechen,
nach Hügelzug und Sonn' auf weißem Haus
und nach der Heimat, so undenkbar fern.
Schlecht sagt sich das im Licht. Hör nur:
daß, was die Hand mir rührte, wiederkam,
und jeden Tag kam, eine Mädchenhand war;
daß Lieder, frohe Worte bald vom Fenster
zu mir herunterklangen. In wilder List
und schnell die Tage nutzend — ward ich frei.
Durch diese Mädchenhand. Ward frei, war frei.
Doch muß ich jetzt Unehre dir gestehen.
Ich trog das Mädchen. Schwor, sie nicht dem Zorn
des Vaters und der Brüder dazulassen.
Schwor hart, sie mitzunehmen, sie zum Weib
zu machen. Verschwieg in List, daß mir ein Weib
daheim schon saß. Wir ritten auf einem Roß
davon. Im Haß uns nach zwei Brüder. Einen
warf hin mein Speer. Sie hing am Hals mir, kehrte
den Kopf nicht um. Wir fuhren übers Meer.

Verfolgt von vielen. Durch Spanien, Frankreich trug
das eine magre Roß uns schwer, auf dem
ich vorne saß, sie hinter mir, am Gürtel
sich klammernd. Trug durch Sturm und Schnee und Sonne,
durch Hunger, Durst, verschlagenes Räubervolk
uns heimatlose Zwei, bis endlich wir
in deutsches Land einritten und der erste
Dorfpriester sie mir christlich taufte.

(Nach einer Weile)

Jetzt sind wir hier. Ich brachte sie mit mir,
unwissend, wohin sie sonst zu bringen sei.
Nun wartet sie, was du ihr sagst.

Gräfin: Ergriffen
versteh ich alles. Nichts ist fremd mir mehr
an dir, seit ich inwendig jetzt dich sah.
Ich seh, daß du in Ehrlichkeit, in Mitleid
und Dank dies tatest, und daß du mich liebst
wie vorher. Furchtsam sei nicht. Ich zürn dir nicht.

Graf: Was hier zu tun, mein Mund spricht es nicht aus.

Gräfin: Gekränkt soll nicht dir werden dieses Mädchen.

Graf: Wenn du dem Mädchen gut sein willst und gut
so machen, was ich ihr böses angetan:
so ists mir lieb.

Gräfin: So kalt sprich nicht von ihr.
Ich übernehme deine Pflicht, für sie
zu sorgen, ganz. Doch! laß michs tun. Ich bring
zu einem Nachbar sie, wo sie im Haus
kann bleiben und in manchem nützlich sein.

Graf (nach listigem Zögern):
Du hast wohl Recht: doch eilt dies nicht und läßt
noch Zeit zur Ueberlegung.

Gräfin: Und du: was dir dein ungelenk und weich
Gemüt hat angestellt —
mein Träumer, weltfern, wie du immer warst —
auch dafür laß mich klug sein. In der Nachbarschaft
sucht man dem guten Kinde einen Mann.
Hübsch ist sie wohl, und Pferd und Vieh und Leinen,
ein wenig Wies' und Wald gibst du ihr mit.
Schon weiß ich einen hübschen Knaben, seh
im Geist schon Arm in Arm durchs Gras sie gehn.
Hol mir das Mädchen her und laß sie sehn.
Eins nur will ich, daß sie zuvor erfährt,
wer ich im Hause bin. Daß Klarheit hier

ich von Beginn schon fordern muß, laß dich
das nicht verdrießen.

Graf: Dies, was du willst, erfuhr
das Mädchen schon.

Gräfin: So hol sie schnell, weil ich
ins Haus dann muß, das Nötigste zu tun.
Viel zwar ist nicht zu richten. Bereit für dich
hielten wir alles, als ob am Tor du täglich
stehn müßtest. Nun stehst du schon im Hof. Halt mich,
ich sinke sonst, Geliebter, um: der Boden
bewegt sich unter meinen Schuhn, ein Märchen
ist alles. Küß mir doch den Mund, den Mund.

Graf: Ich darf noch nicht.

Gräfin: Ich seh es ein.

(Sie steht mit geneigtem Kopf)

Graf (geht zur Tür und läßt die Türkin herein. Er führt sie an der Hand der Gräfin entgegen):
Sieh her, da bring ich einen Kriegsmann dir,
brauner vom Mutterleib als andre von der Sonne.
Ab nehm ich jetzt den Helm: und 's ist ein Kind
in langem Schwarzhaar.

Gräfin: Ein feines Kind. So schön
und mädchenhaft, daß es zum wundern ist,
wie unerkannt sie herkam. (Sie gibt der Türkin die Hand)

Naemi: Nehmt, Herrin,
nicht für Mißachtung diese Kleider. Ein-
gepackt im Bündel ist mein eigen Kleid.
Ich will mich drin euch zeigen, laßt ihr geschwind
mich gehn.

Gräfin: Bleibt, wie ihr seid. Ich lieb euch so,
weil so ihr treu wart meinem Mann. Sagt mir,
wie heißt ihr?

Naemi: Fides ward ich getauft, als ich
zur Christin ward. Nach seinem Wunsch. Doch ruft
er selbst beim alten Namen lieber mich.

Gräfin: So tu auch ichs. Sagt mir den alten Namen.

Naemi: Naemi.

Gräfin: Wie fühlt ihr euch im fremden Land,
Naemi? Ihr freut euch wohl der Sonne mehr
als wir und habt gefroren oft? Wir tun
zu einem Nachbar euch ins Haus, wo nichts
euch fehlen soll. Ich denk, es ist euch recht.

Graf (listig): Ich geb ihr Recht: sie fürchtet Spott, bleibst du
im Haus bei uns.

Gräfin (schnell): Kann es geschehn, daß mir
dies so gedeutet wird: nehm ich sie auf
in unser Haus nun gerade. Mich freut es, frei
zu handeln. Ihr sollt, Naemi,
im Haus ein Zimmer haben, das nach Süden
ausschaut. Und wendet euch an mich, wenn man
euch höhnen will, daß hierzulande
ihr nicht geboren seid. Ihr müßt mir viel erzählen,
von ihm, was er getan an jedem Tag,
und was am besten euch an ihm gefällt.
Und denkt nicht schlecht von mir, daß ich, Naemi,
ihn nicht befreien kam.
Mich hielt, gesteh ichs recht, das eine ab:
die Furcht, daß, war ich fort, er kam und hier war
und ich nach Süden immer weiter ging.
Komm nun ins Haus. Ich danke dir, daß du
den Gatten lebend mir zurückgabst. Will
dir dankbar sein, daß du durch kindlich Wesen
ihn heiter machtest. Eine gute Freundin
sollst du mir werden, willst du auch?

(Sie führt die Türkin leise an der Hand ins Haus, noch stehen bleibend und nach dem Grafen sich umkehrend)

Graf (steht allein, nimmt die Hände vom Gesicht):
Zu Haus! Turm um mich her wie sonst und Fenster.
Daß sie noch stehn, gibt seltsam Ruh ins Herz.
(Er geht zur Kapelle und kniet vor dem Kreuz daran)
Eh ich vors Tor ritt damals, kniete ich
lange vor dir, du Heilandsbild. Jetzt bin
ich, Heiland, da. Jetzt sei bedankt. (Er steht auf) Heimat!
Die Arme weit, greif ich in dich hinein
und greife mir mein Stück aus deiner Luft.
Schwerer wird werden mir, was hier zu tun,
als ich gedacht. Wie jeder Stein mir neu
aus der Vergessenheit heraufwächst, daß
ich jeden lieben muß, ruft diese Frau
mit wundersamer Macht die alte Zeit
mir in die Brust zurück. Gib, Heiland, du,
mir doppelt Kraft, den Schmerz ihr anzutun.
(Er geht zum Haus, bleibt noch einmal stehn und sieht zur Höhe)
Mich däucht, die Vögel singen anders hier
als sonst, und diesen Klang hätt' ich nicht mehr
gehört, seit ich hier fortging. Nennt mich nur
ein Kind: mich däucht dennoch, die Vögel wissen:
der Herr ist da, und freuen sich darum. (Vorhang)

Deutsche Bühnenaussprache/ von Berthold Held

Die Genossenschaft verdient den Dank aller Gutgesinnten. Sie hat ihren Ruhmestaten, die bisher auf wirtschaftlichem Gebiet lagen, eine neue hinzugefügt, indem sie sich einer künstlerischen Forderung annahm. Dank sei ihr trotz allen Unkenrufen! Einem Beschluß der Vertreterversammlung folgend, hatten sich am 28. und 29. März dieses Jahres im obern Saal des Kammerspielhauses eine Anzahl Gelehrter und Künstler eingefunden, um zu beraten, wie dem Uebel der Sprachbehandlung auf deutschen Bühnen zu steuern sei. Aus den Kreisen der Schauspieler war der Ruf ergangen. Viele fühlten also, daß etwas faul sei in unserm Staate. In der Tat stehen wir, was die Bühnensprache betrifft, seit Dezennien auf einem toten Punkt: wir sind erstarrt in Konventionen. Wie freuten wir uns der Anregung, die uns Gelegenheit geben sollte, das schlafende Dornröschen zu erwecken! Wie hofften wir, daß eine allgemeine Begeisterung die Arbeit fördern würde! Denn es handelte sich doch um Instandhaltung unsers edelsten Werkzeugs, um das mächtigste Wirkungsmittel des Schauspielers: die Sprache. Welcher Künstler wird sich der Mitarbeit entziehen, die doch auch seinem Vorteil, seinem künstlerischen und materiellen Interesse dient! So glaubten wir, hoffen zu dürfen.

Zunächst galt es, der Arbeit gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen, bewußt davon auszugehen, daß keine Papierarbeit, keine Schreibstubenarbeit geleistet werden dürfe. Wer die Sprache beurteilen will, muß sie hören, hören mit gut geschultem Ohr. Der Beweis dafür, daß ein einzelner — und sei er ein Großer in seiner Kunst — auf Irrwege geraten kann, wurde im Vorjahr gegeben. Einer der besten, der hervorragendsten, der glänzendsten Sprecher der deutschen Bühne hat ein ganz schlechtes Buch über die Kunst des Sprechens geschrieben. Wir sind auf gegenseitige Beobachtung angewiesen. Nicht Gesetze sollen gegeben werden, sondern der Sprachgebrauch ist festzustellen. Diese Aufgabe war der Kommission vorgeschrieben, deren Vertreter sich zu einer ersten Besprechung jetzt zusammenfanden. Von den Mitgliedern der ersten Kommission, die 1898 im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins tagte, waren die beiden wissenschaftlichen Vertreter, Professor Siebs und Professor Sievers, wieder anwesend; aus Dresden, Leipzig, Frankfurt, Breslau, Köln waren Männer gekommen, um an den Beratungen teilzunehmen; einige berliner Bühnenkünstler vervollständigten den Kreis. Das Material, welches von etwa siebzig Bühnen eingegangen war, wurde in den zusammen vierzehn Stunden währenden Sitzungen eingehend durchgearbeitet, alle Wünsche auf ihre Berechtigung hin geprüft und, unter anderm, der Beschluß gefaßt, die Herausgabe eines Wörterbuches nebst Aussprachebezeichnungen zu betreiben. Und ein wert-

volles Vergnügen wurde allen Teilnehmern bereitet durch die Ausführungen des Professors Sievers. Wenn die Versammlung auch nichts andres gezeitigt hätte, als uns die Bekanntschaft dieses Mannes zu vermitteln, eines Mannes, der uns von seinem eminenten Wissen auf sprachwissenschaftlichem Gebiet so prachtvolle Proben gab: wir wären belohnt gewesen. Man hätte seinen Worten stundenlang zuhören können, die in so einfacher, natürlicher Weise, so frei von allen Kathederallüren, ohne aufdringliches Schulmeistertum vorgetragen wurden.

Könnten doch alle Schauspieler diesen Mann einmal hören! Vielleicht würde in manchem der Wunsch rege werden, sich mit der Wissenschaft der Phonetik zu beschäftigen, die auch ein Wesensteil der dramatischen Kunst ist. Trefflich widerlegte er die Befürchtungen vieler Schauspieler, daß die Bühnensprache in Abhängigkeit von schulmeisterlichen Gesetzen kommen könne. Nicht die Bühne soll ihr richtiges Deutsch von der Wissenschaft lernen, sondern die Wissenschaft müsse ihre Forderungen nach dem überwiegenden Gebrauch der Bühne normieren. Damit ist natürlich die Sprache nicht der willkürlichen Behandlung der Schauspieler preisgegeben: die geschichtliche Entwicklung wird immer berücksichtigt werden müssen. Aber da die Sprache etwas Lebendiges ist, soll sie im Leben studiert werden: der Schauspieler entnimmt sie dem Volke und gibt sie ihm geläutert von der Bühne herab wieder zurück. Bühnensprache und Umgangssprache stehen in Wechsel-Beziehungen. Unsre Bühnensprache ist noch jung. Das Neuhochdeutsch kam erst im achtzehnten Jahrhundert in allgemeinen Gebrauch. Die Einheitlichkeit der Sprache stieß, bei den zahllosen deutschen Mundarten, auf gewaltige Schwierigkeiten, und diese sind auch heute noch nicht leicht zu überwinden.

Weil aber die Sprache des Schauspielers tonangebend sein soll, erwächst ihm auch die Verpflichtung, sie mustergültig zu beherrschen. Täglich ergeben sich auf jeder Bühne Zweifel über die Aussprache dieses oder jenes Wortes. Nicht immer kann eine richtige Entscheidung gefällt werden. Darum sollte es doch willkommen sein, wenn eine Kommission, wie die eben gebildete, zusammengesetzt aus Künstlern, die im praktischen Leben stehen, und Männern der Wissenschaft, gegründet wird. Sie kann zur Zentralstelle werden für künstlerische Angelegenheiten.

Das aber ist der Wermutstropfen im Freudenbecher derer, die sich uneigennützig der schweren Arbeit unterzogen haben: daß es gerade den Schauspielern gegenüber, um derentwillen das Werk geschieht, notwendig ist, es zu verteidigen. Ein Werk, das doch nicht neu ist. Karoline Neuber war die Vorkämpferin für eine einheitliche Bühnensprache, unterstützt von Gottsched und Lessing. Wir brauchen uns ihrer nicht zu schämen. Ich zweifle nicht, daß die ernsten Künstler unsre Bestrebungen tatkräftig unterstützen werden. Sie sind alle zur Mitarbeit willkommen.

Was wir wollen? Beileibe nicht der freien Entfaltung des schauspielerischen Talentes Fesseln anlegen. Nicht einmal die technische Behand-

lung des Sprechens, diese eigentlich erste Grundlage des darstellenden Künstlers, haben wir vorläufig auf das Programm gesetzt. (Davor haben auch merkwürdigerweise jene eine Scheu, die in einer Zeit künstlerischer Dekadenz groß geworden sind.) Wir wollen zunächst nur eine Einheitlichkeit der Sprache erzielen, gegen die zu verstoßen mir ein ebensogroßer Fehler erscheint, wie der Mangel an Stileinheit in der Darstellung eines Werkes.

Gedichte / von Peter Hamecher

Jugend

Wir überließen uns dem Weltenspiel,
dem weiten, uferlosen Lustverlocken.
Von Gipfelhöhen riefen Sehnsuchtsglocken
Und Stimmen unter unsrer Barke Kiel.

Auf fernsten Meeren waren wir daheim,
an Küsten, die ein Traumglück uns verhießen:
wir tranken, unersättlich im Genießen,
aus allen Dingen ihrer Schönheit Seim . . .

Eros

Ein holdes Bild von eines Meisters Hand,
der für den Schönheitsglauben seiner Seele
in deinem Wuchs und Antlitz sonder Fehle
ein Sinnbild und ein Siegel sich erfand:

So sah ich dich an einem Sommertag —
Dem Bad entstiegen, liefst mit flüchtigen Füßen
den Hügel du hinan, das Licht zu grüßen,
das reifesegnend auf der Landschaft lag.

Die schlanken Arme hoch emporgespannt,
standst du im Glanz, die jauchzende Gestalt
umbrandet von der Sonne vollsten Wogen . . .

Da war es, daß ich Bild und Ausdruck fand
für jener Schönheit göttliche Gewalt,
der ich in Traum und Sehnsucht nachgezogen.

Aus einem Gedichtbuch, das, unter dem Titel ‚Gedächtnis‘, im Verlag von O. Hellmann, Jauer, erscheinen wird.

Kasperletheater

Egon und Emilie / kein Familiendrama von Sebastian

Die Bühne stellt einen behaglichen Wohnraum dar. Links in der Ecke ein Ofen mit einer Bank. In der Mitte ein runder Tisch. Fenster. Türe.

Emilie (Egon an der Hand ins Zimmer ziehend): Hier herein! So, hier herein, mein geliebter Egon! O, wie bin ich glücklich, wie ist Deine Emilie so glücklich! (Sie blickt Egon mit strahlenden Augen an) Aber Du sagst gar nichts —

Egon (setzt sich auf das Sofa und schweigt)

Emilie: Hast Du gar kein Wort für unser Glück? Aber freilich — (sie stockt)

Egon (schweigt)

Emilie: O, Du bist mir noch böse! Nicht wahr, mein Egon, Du zürnst mir noch!

Egon (schweigt)

Emilie (auf der Ofenbank): Ich hätte mir das sagen sollen! Ich hätte es voraussehen sollen! Ich Elende! Ich Törin! Aber mein Gott, es ist doch noch nicht alles verloren — nicht wahr, Egon, (sie springt auf, in gesteigerter Angst) nicht wahr, Egon —?

Egon (schweigt)

Emilie: O, ich beschwöre Dich! So sprich doch ein Wort, nur ein einziges kleines Wort!

Egon (schweigt)

Emilie (an dem runden Tisch): Ja, beim ewigen Gott, — ist denn das etwas so Riesenhaftes, was ich da verlange, nein, erbitte, erflehe! Ich will ja nicht Deine Verzeihung oder Dein Verstehen, nein, das noch lange nicht, dazu haben wir ja noch fünf Akte Zeit, aber irgend einen Anknüpfungspunkt gib mir doch, irgend eine Replik wirst Du mir doch nicht verweigern —

Egon (schweigt)

Emilie (vom Fenster aus): Egon —! Egon —!! Egon —!!!

Egon (schweigt)

Emilie (auf ihn zu): Weißt Du auch, Schändlicher, daß dies mein Tod ist? Daß ich nun keine Figur werden kann — infolge Deines verruchten Schweigens? Daß ich jetzt wieder hinweggehen muß von diesen Brettern, hinaus ins namenlose Nichts, ohne gespielt, ohne gelebt zu haben? (Sie zieht die Uhr und wartet eine volle Minute) Keine Antwort, kein unartikulierter Laut, nicht einmal ein Blick! Stein, Stein, Eis. Grausamer, der Du mich um meine Rolle gebracht hast, unnatürlicher Mensch, der Du hier ein Familiendrama in seinen Windeln erwürgst... Er ist stumm, er bleibt stumm, ich gehe. Nun, so falle denn, Vorhang, wieder, kaum daß du dich erhoben hast, so geht denn, ihr lieben Leute, nachhause.

Ihr saht, ich tat mein Möglichstes. Alles umsonst. Der Unmensch will kein Drama, er will seine Ruhe haben. Lebt wohl. (Ab)

Egon (erhebt sich): Sehr richtig, ich will meine Ruhe haben, ich will kein Familiendrama. Um Euretwillen, liebe Zuschauer, sollte ich diesem Wasserfall von Weibe durchaus zu willen sein? Um Eurer schönen Augen willen mich mit ihm in endloses Geschwätz verwickeln? Ich denke nicht daran. Geht jetzt nur heim und kommt zu der Erkenntnis, daß Ihr heute zum ersten Male in Eurem Leben auf der Bühne einen wahrhaft vernünftigen Mann gesehen habt, einen Mann, der das Sprichwort ‚Reden ist Silber, Schweigen ist Gold' nicht nur im Munde führte, sondern furchtlos befolgte. Lebt wohl. (Ab)

Rundschau

Gregory-Truppe

Männer liegen am Rücken auf entsprechend gebauten roten Lederfauteuils ohne Füße und jonglieren mit den Füßen herzige Knaben. Sogenannte ‚Antipoden' mit lebenden Wesen statt mit Riesenkugeln, Würfeln, Tischen, spanischen Wänden. Die Leiber der Knaben sind biegsam wie Kautschuk, es kann ihnen nichts geschehen, sie geben nach jedem Schwunge; was man auch mit ihnen treibe, sie bleiben intakt! Die Knaben sind besser gewachsen als Mädchen und haben einen freudigen, begeisterten Gesichtsausdruck. Sie ‚arbeiten' wie edle dressierte Hunde bei einem gnädigen, verständnisvollen Herrn. Sie sind das Gegenteil von ‚verprügelt'. Sonst könnten sie nicht diesen leuchtenden, begeisterten Gesichtsausdruck haben! Alles kann man ihnen, den jugendlichen Artisten, einlernen, einschärfen, einprügeln, aber der Gesichtsausdruck bleibt die freie Wahl des unbezwinglichen Inneren! Ich schaue jedem Artisten nur in das Gesicht. Hier ist das Zeugnis eingeschrieben, ob er ‚berufen' ist vom Schicksal zum Artisten oder es sich ‚zugelegt' hat aus tausend Gründen! Nun, in dieser Gregory-Truppe ist solch ein ‚berufener' Knabe. Ein etwas scharfes nervöses Gesicht und etwas bleich unter der roten Schminke. Auch dieses fühlt man durch. Er ist Meister, ohne viel zu lernen. Er braucht nicht zu üben. Etwas in ihm verleiht ihm unerhörte besondere Elastizitäten. Seine Schwungkraft ist um vieles vehementer als die der andern reizenden Knaben. Er ist in allem wie ein Sieger, er ist allen innerlich um viele Längen vor, obzwar sie alle dasselbe vollführen. In ihm sind elektrische Spannkräfte aufgehäuft, mühelos vollbringt er, was andre sich ‚erworben' haben. Siehe, ein Genie des Turnens! Er macht das Unmögliche möglich in leichter Anmut! Er würde es ‚umsonst' leisten, auf Wiesen oder Dorfstraßen, die ‚Variétébühne' ist ihm nichts andres!

Und da saß einer in der Proszeniumsloge ganz hart an der Bühne, so fünfzig Jahre alt, und murmelte:

„Ist er nicht schöner, wertvoller als alle Frauen zusammen, die mich zerstört haben?!? Ich werde ihm morgen anonym eine Patek-Uhr schicken, Genf, von der Sternwarte geprüft, garantiert auf dreißig Grad unter Null, auf neunzig Grad über Null, mit Kupfermantel gegen elektromagnetische Einflüsse geschützt, zweitausendfünfhundert Franks wert, die ihm sonst niemand schenken würde! Und ich werde es erzählen, allen Damen, und wenn mich eine ironisch lächelnd dabei ansieht, werde ich sie ohrfeigen!"

Peter Altenberg

Golgatha

Leo Greiner im zweiten, Julius Bab im dritten Jahrgang dieser Zeitschrift haben, bei Gelegenheit der Felnerschen Versuche, eingehend und scharfsinnig das Problem der Christustragödie erörtert. Felix Weingartner scheint die ‚Schaubühne' nicht zu lesen. Vielleicht wäre er sonst davor zurückgeschreckt, worüber nun im vierten Jahrgang leider zu berichten ist. Vielleicht hätte er die tiefe Ergriffenheit gespürt, die noch zwischen den wissenschaftlich-sondernden Worten dieser beiden, selbst um höchste dramatische Gebilde ringenden, jungen Dichter schwang, die Scheu, mit unberufenen Organen ein Menschheitsheiligtum von allerletzter Reinheit anzutasten, gefühlt; und vielleicht hätte er, wenn er sich schon einmal die Kraft zutraute, der Gefühlswelt der Evangelien Tongestalt zu geben, sich doch noch einmal besonnen, ehe er mit Schere und Schwamm an die Heilige Schrift heranging. Aber vor der Gottähnlichkeit, die dazu gehört, das wundermächtige Material zur Tragödie zu meistern, ist Weingartner keineswegs bange geworden: er selbst hat den Text zu ‚Golgatha', einem Musikdrama in zwei Teilen, geschrieben. Aus dem Aushangbogen hat er es in München öffentlich vorgelesen.

Und das war wohlgetan. Vielleicht läßt sich nämlich nun das Schlimmste verhüten: daß er ‚Golgatha' aus- und aufführt. (Rücksendung braucht ja der Direktor der ersten deutschen Oper nicht mehr zu gewärtigen.) Denn man weiß nun — was sich nicht ahnen ließ — daß ‚Golgatha' eine widerwärtige Kulissenreißerei, die unverfrorenste Vergewaltigung des Christusmythus ist.

Der erste Teil ist vorwiegend ‚erfunden', das heißt: Wildes Salome-Akt, Sudermanns Johannes-Tragödie und Heyses ‚Maria von Magdala' sind mit durchweg furchtbar billigen (davon ist nur der erste Akt des ersten Teiles auszunehmen) Fort- und Nebenbildungen der Passionsvorgeschichte, sowie wahllosen Zitatenzutaten in einen breiigen, faden Mischmasch zusammengerührt. Der zweite Teil hält sich mittels viel Szenenverwandlung und Kausalitätsverrenkung näher an das Evangelistenepos. Die ganze Handlung herzuzählen wäre peinlich und zwecklos: ein straffgezogener Geschehnisstrang läuft nicht hindurch, tragische Verknotung wird gar nicht erst versucht, seelische Entwicklung und verinnerlichte Beziehungen fehlen völlig. Dies alles könnte die Oper schließlich entbehren, ‚Don Juan' und ‚Fidelio' entbehren es in ihrem wörtlichen Teil ohne Not. Aber: das Leben Jesu als Opernlibretto . . .

Und der berühmte Herr Weingartner hat ganz andre Sünden begangen als die zu Recht verschollenen Textlieferanten Mozarts und Beethovens. Das bezeuge ein einziger Zug, in dem sich der Geist des Weihefestschmarrens — der nach einem Zeitungsbericht mit dem Anspruch auftritt, parsifalgleich gespielt und gehütet zu werden — in seiner

ganzen Erbärmlichkeit offenbart: Salome (!) wird, nachdem sie sich natürlich vorher mittels eines besondern Aktes den Täuferkopf ertanzt hat, von Jesus, vor dem sie natürlich auch gleich tanzen will, bezwungen, bekehrt und verschmilzt als Mirjam mit der evangelischen Magdalenerin zu einer Person; diese Salome-Magdalena-Mirjam findet am Ende eines nicht ganz lichten Gedankenwegs, es sei ein Wunder nötig: sie gibt also dem sterbensschwachen Lazarus einen Schlaftrunk (selbstverständlich monologisiert sie vorher: „Nun hilf mir, alte Kunst!"); der Scheintote wird begraben, Jesus jedoch zu rechter Zeit an den rechten Ort hinbugsiert; und gerade auf die Sekunde, als Jesus dann, vom Murren der Zweifler gedrängt, Gott um ein Zeichen anfleht, erwacht der von Weiberschläue Eingeschläferte; das Volk meint, der Heiland habe ein Wunder gewirkt; der erstaunt, glaubt es schließlich selbst: der Heiland als betrogener Betrüger. — Das ist eine Probe von dem Geist, den Herr Weingartner in ‚Golgatha' begreift.

Es muß ihm gesagt werden, daß er sich in unerhörtester Weise vergangen und vergriffen hat, es muß ihm nahegelegt werden, diesen Text so schnell wie möglich einstampfen zu lassen und sich darauf zu beschränken, uns in einer Symphonie — oder in vier, in neun — zu geben, was es ihn zu gestalten drängt. Weingartner weise nicht etwa entschuldigend auf Wagner. Man könnte ohne Mühe begründen, daß mit der Passion nicht gestattet zu sein braucht, was selbst mit dem Sagenkreis um die germanischen Götter und Helden erlaubt war; aber das ist gar nicht nötig; es genügt ja, auf die metaphysische und wortkünstlerische Macht zu deuten, mit der Wagner seinen Stoff umgeschaffen hat. Weingartner weise wegen der rationalistischen Verelendung und Erniedrigung des seinen nicht auf Renan, Strauß oder Kalthoff. Das waren Forscher, die mit der ganzen Ehrfurchtlosigkeit, aber auch der unendlichen Redlichkeit der echten Wissenschaft die historischen Grundlagen untersucht haben; sie durften Hand und Werkzeug anlegen an die bis dahin heilige Gestalt. Einer sogar den zertrümmernden Hammer: Nietzsche, denn er war selbst ein Religionsstifter.

Felix Weingartner aber hat gezeigt, daß er bestenfalls weiter nichts ist, als ein Musiker, der, der Mod' gehorchend, nicht dem eigenen Trieb, Weihfestspiele mit höchst eigenfedrigem Text verfertigen möchte, und deshalb in seiner blinden Eitelkeit kein Bedenken trägt, mit der wunderbarsten Sage, die je aus Menschenseelen aufgestrahlt ist, umzugehen wie irgend ein Schikaneder mit dem nächstbesten Zaubermärchen, die zitternden Bilder, in die sie Gemütsbegabungen ohnegleichen dann gehüllt haben, zu schminkigen Opernszenen und knallenden Aktschlüssen zu verstümpern. Dafür mußte man ihm das tun, was ich bescheidener Literaturdavid dem großmä—chtigen Musikgoliath hiermit zu tun mir erlaubt habe: auf die Finger klopfen, so fein sie immer den Taktstock zu führen vermögen. Wo nähme man sonst die Berechtigung her, einen Blumenthal oder Lehar mit Steinen zu bewerfen?

Harry Kahn

‚Zur Schulmeisterethik'

In der vorigen Nummer der ‚Schaubühne' hat Siegfried Trebitsch „einen Teil der Fehler" nachzuweisen geglaubt, die sich in der deutschen Uebersetzung von Oscar Wildes ‚De profundis' fänden. Dabei hat er ebensowenig wie ich gewußt, daß dem

Uebersetzer Max Meyerfeld nicht das gedruckte englische Buch vorlag, sondern eine mit der Schreibmaschine hergestellte Abschrift des Wildeschen Manuskripts, die wesentliche Abweichungen von der erst später erschienenen Buchausgabe aufweist. Ich habe mich durch die Vergleichung beider englischen Versionen überzeugt, daß die Vorwürfe, welche Uebersetzungsfehler Meyerfelds treffen sollen, zu Unrecht erhoben worden sind. Damit ist die Angelegenheit für die ‚Schaubühne' erledigt. Nur für diejenigen, die in allen Fällen eine Uebereinstimmung zwischen meinen und den von meinen Mitarbeitern ausgesprochenen Ansichten als selbstverständlich voraussetzen, will ich noch hinzufügen, daß ich persönlich weit davon entfernt bin, Max Meyerfeld für einen schlechten Schriftsteller zu halten oder gar ihm andre als rein sachliche Motive zu seinem Kampf gegen den Uebersetzer Trebitsch zuzutrauen. S. J.

Die Presse

1. Die gute Partie. Schwank in drei Akten von Arthur Lippschitz. Neues Theater.

2. Wintersport. Schwank in drei Akten von Heinrich Stobitzer und Max Neal. Neues Schauspielhaus (im Berliner Theater).

Lokalanzeiger

1. Der Autor hat es verstanden, eine zwar nicht große Handlung amüsant auszuspinnen und mit einer äußerst wirksamen Situationskomik zu versehen.

2. Das Stück gehört zu jener Art von burlesken Schwänken, bei denen die Kritik nur immer wieder erklären kann, daß man sie eigentlich vergebens bemühte.

Berliner Tageblatt

1. Die Hauptidee bleibt völlig schal und öde.

2. Ein Ragout, dessen Ingredienzien aus von altersher erprobten Possenmotiven bestehen.

Börsencourier

1. Hübsch beobachtete Charaktere, originell erfundene Figuren, geschickt herbeigeführte amüsante Situationen verstärken den Reiz des Stückes.

2. Eine im Grunde recht alte Idee erschien ganz neu und originell.

Vossische Zeitung

1. Die Originalität dieses Schwankes besteht darin, daß durch drei Akte hindurch auch der Schatten vom Schein eines Witzes vermieden wird.

2. Die Autoren haben ein hübsches Motiv gefunden, es aber nicht voll ausgenutzt.

Morgenpost

1. Der Autor hat eine Anzahl wohlbewährter Schwanktypen in seiner dramatischen Bowlenschüssel so gut zusammengerührt, daß ein zwar leichtes, doch erheiterndes Gebräu daraus geworden ist.

2. Ein Potpourri dagewesener Situationen und alterprobter Scherze.

Deutsche Uraufführungen

10. 3. Wilhelm Ochsenbein: Rosamunde, Trauerspiel. Zürich, Stadttheater.

22. 3. Fräulein von Uslar: Der Schmidt von Ruhla, Romantisches Schauspiel. Harburg, Stadttheater.

23. 3. Emil Hecklin: Jugendspiel, Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

24. 3. Raoul Auernheimer: Der gute König, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Ernst Fischer-Planer: Freiheitskämpfer, Drama. Eßlingen, Stadttheater.

Die Veröffentlichung der Antworten, die auf die Umfrage über den Schauspieleraustausch erfolgt sind, beginnt in der nächsten Nummer.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne

IV. Jahrgang / Nummer 17

23. April 1908

Vom Drama Tschechows / von A. Sakheim

Die Grundstimmung für Tschechows Werk überhaupt gibt das russische Leben der achtziger und neunziger Jahre. Kurz vor der Thronbesteigung Alexanders des Dritten begann Anton Pawlowitsch zu schreiben: in der Blütezeit Nikolaus des Zweiten hörte er auf. Das bedeutet: eine ziemlich hoffnungslose Banalität der Materie, eine ganz veraltete Gesellschaft. Um den Mann literarisch einzureihen, mag man, ohne gerade sonderlich intensive Einflüsse nachweisen zu können, an Balzac (Contes drôlatiques), Flaubert, Maupassant, Ibsen, Lermontow (den Erzähler), Gogol, Lew Tolstoj denken. Zuversichtlich knüpft das Schaffen dieses Poeten — der übrigens kaum in seinem Leben einen Vers gemacht hat — an eine große allgemeine Enttäuschung, an gemeuchelte Hoffnungen allgemeiner und persönlicher Art an. Man wird von der Tragik eines Volkes angeweht, das, trotz in die Augen springender Begabung, noch gar keine Kultur, aber schon eine Dekadenz hat (während Maupassant die Dekadenz eines alten Kulturvolkes kündet). Es muß gesagt werden, daß heutzutage frischere Winde wehen; Tschechow ist aber auch kein Schriftsteller von heute. Aeußerlich kommt er von Witzblättern recht sorgloser, amüsierender und frivoler Art her; wo er sich allerdings schon voltairisch genug geberdete. Man braucht sich darüber nicht zu täuschen: er meinte es schon damals ernst, und der Zug zur Komik verläßt den Sorgenden auch in späterer Zeit nicht. Schon in ältern novellistischen Skizzen gibt er Bilder tiefsten Verfalls des Typus Mensch (lies: im allgemeinen — Edelmensch, Übermensch; insbesondere — russischer Gottmensch, der von Dostojewski, Lew Tolstoj und Wladimir Ssolowjow heiß Ersehnte, der ‚gute' Mensch). Die gemeinen Seelen im ‚Theaterdirektor unter dem Sofa'; unternehmungslustige Damen mit ziemlich ausschließlicher Neigung für die horizontale Rückenlage; der Beamte, den ein unverhofftes Niesen in Gegenwart seines Vorgesetzten in den Tod treibt; der Kanzlist, der nie in seinem Leben gejauchzt, geweint, gelacht, nie durch ein Ausrufungszeichen reglementwidrige Geister beim

Papiereabschreiben beschworen hat; das Unkraut der zufälligen Realitäten, welches betrogene Kinderherzen überwuchert. Menschlein, niedrige Menschlein zeichnet er. Nichtsdestoweniger geht niemand mehr fehl, als die in ihm einen Pessimisten sehen. Dazu ist Tschechow zu ehrlich; der Mensch, der lebt, leidet, klagt, räsonniert, schreibt, kann kein Pessimist sein. Muß doch schon an ein Leben ‚voller Mühe und Geheimnisse und Glück' glauben. Neben Querköpfen, Menschen, die sich ganz und gar nicht verstehen, Friedensfestmenschen, beachte man jene, die sich Worte sagen voll süßer herzlicher Innigkeit, liebe schlichte Worte, wie man sie sonst selten hört. Hier nehme man den organischen Gegensatz wahr: der grauschwarze Sumpf der russischen Alltäglichkeit und die Musik des Beieinanderseins. Mich dünkt, daraus werden die bewegenden Kräfte der Tschechowschen Dramatik herauswachsen.

Man denkt an das Ideal eines Dramas, und man sieht, was Tschechow geschaffen hat; man denkt an das Ideal des Lebens, und man sieht jenes Leben. Und man erinnert sich auch, daß Tschechow eine köstliche Entwicklung des Lebens und für das Drama eine neue Form oder gänzlichen Verfall prophezeit hat. Also doch — jenes Leben, das schon vieles erklären kann, wenn auch nicht jedes menschliche Erzittern — —

Sehr euphemistisch zu reden: Tschechows Drama ist langsam, episch, eine langweilige, ziellose Wanderung. Wenn seine Menschen einmal aus dem behaglichen Versauern in ein heftigeres Verbrennen übergehen, wenn sie einmal von einem intensivern Leben angepackt werden, so kann man sicher sein: es hat sie höchst ungern und träge mit den Zähnen angefaßt; aber es hat sie angefaßt und frißt sie mit leidlichem Appetit. . . . Wenn nämlich in jenem trägen Dasein plötzlich ein leuchtender, tanzender, dramatischer Punkt auftaucht.

Wie aber kommen die aktiven Kräfte hinein? Gewiß kann man nicht gut sagen, daß eine sonderliche Lust am Leben in den Dramen Tschechows quölle. Da ist nur eine Sehnsucht, und die wird unweigerlich bestraft. Diese Sehnsucht ist nicht unendlich, und der Sturz ist nicht der Sturz von Göttern. Immerhin eine Antithese, zwei Welten: unerhörte Gemeinheit des Empfindens, und ideale Schönheit und Heiligkeit der Welt, die man ersehnt, nachdem die Seele einmal erwacht ist. Nur darf man den Begriff ‚ideal' dabei nicht allzu sehr idealisieren. Auch habe ich nicht den Eindruck, als reizten sich diese Gegensätze bewußt zu einer starken Entladung — obzwar Affekthandlungen vorkommen. Wenn es, zum Beispiel, zwischen Onkel Wanja und dem Herrn Professor drastisch wird. Es ist gröbste Alltäglichkeit — in der Seele aber hat jemand stille, dunkle, weiche Schönheit. Oder der Philister, der sich sein ganzes Leben lang wohlgefühlt hatte und plötzlich die schätzenswerte Eigenschaft der Dickfelligkeit verloren hat. Es geht ihm an die Haut; er beginnt zu reagieren (wäre er kein Philister, man könnte nordisch sprechen: seine Seele erwacht vom Tode). Es kommt eine Dosis Tragik in sein friedliches Dasein hinein; und dann dürfen wir uns eine Passion ansehen, gewißlich eine banale Passion.

Tragik des Alltags, Tragik im Banalen, im Dummen, Abhängigen, Beschränkten. Entsteht sie dadurch, daß das Beschränkte feinnerviger wird, oder verfeinert sich das Beschränkte, weil es von den bekannten schwarzen Flügeln umrauscht wird? Und warum hat das russische Volk solche unheroische und gar nicht große Tragödie geboren?

In Deutschland schreibt ein Mensch, der die Oberflächlichkeit der Gesellschaft mit einem weinenden und einem lachenden Artistenauge durchschaut, Romane. Romane, in denen die Wahrheit gesagt und nur zum Schluß dem Bedürfnis des Lesers nach Beruhigung Rechnung getragen wird. Selbst Fontane weiß das Behagen des Lesers zu achten und kann banal werden. Tschechow, der weicher, milder, ja elegischer von Natur veranlagt ist, findet in den seltensten Fällen den Mut, sich mit dem Bedürfnis des Lesers auszusöhnen. Seine häßliche Gesellschaft (der ihn quälende Stoff) muß sich ihrer Häßlichkeit vollends bewußt werden. So kommt er über das Episch-Normale hinaus. Ich sagte schon: Tschechow ist kein Pessimist, verlacht sogar allen Weltanschauungsdünkel; aber es umklammert manchmal seine Menschen eine niederdrückende Hoffnungslosigkeit. Der Mann, der mit milder, weicher Gewalt seine Menschen macht und leitet, kann grimmig werden, wie einer, der die tiefste Tragik des Lebens begriffen hat. Man vernimmt dann einen Ratschlag: Richte das Leben banal ein, guter Freund! Sei kein Don Quixote! Laß dich nicht kreuzigen, es lohnt sich nicht.

...... Doch kann die Frage manchmal brennend werden (in den ‚Drei Schwestern'): warum in aller Welt ist dies dramatisch geschrieben? Es gibt doch wirklich nichts Epischeres als diesen Alltag. Es gibt doch keine epischern als diese beweinenswert-belachenswerten Naturen: diese drei Mädchen, die sich so lange nach Moskau sehnen, wo sicher das Glück wohnen wird; und die Offiziere — kordial-langweilig, sich anbiedernd, und meistens mit einem kleinen privaten Tic; der kinderwiegende Professor und seine geschmacklose Ehehälfte. Unbedingt kann jemand, den es beseligt, alle diese Menschen als Idioten bezeichnen. Die leben, als wenn das Leben nicht kurz wäre, als wenn man Zeit hätte, zu gähnen, sich zu sehnen, töricht zu sein, zu räsonnieren. Ein Bild täglichen Welkens, passiver Altjüngferlichkeit. Dennoch kann und darf niemand behaupten, Tschechow hätte eine zweifelhafte Idylle für ein Drama angesehen, oder sogar in eine Idylle etwas Dramatisches hineingeheimnist. Es ist ganz seltsam, wie auch hier eine gewisse Tragik entsteht und dann durch das Aufwühlende dieser leisen Tragik etwas sich aufbäumt, wie verhaltener Schmerz, und sich zersplittert und gräbt und drastisch wird. Man hat ja gesehen, wie lebendig und belebend das Stück, in dem Menschen psychisch ersticken, bei den Moskauern gewirkt hat. Hierbei aber muß auf etwas hingewiesen werden, was für Tschechow wie für die Moskauer und auch sonst manchmal in russischer, nordischer (zumal dänischer), sogar in deutscher Kunst von hoher Bedeutsamkeit ist. Auf das Wunder des Details. Männer mit Maleraugen und langen Wimpern gehören dazu: Tschechow, Stanislawski. Auf die Wunder

des Details, auf Seele und Ausdruck kommt es an, auf die kondensierten Menschlichkeiten, auf die stille Träne und die feine Komik. Dabei ist man der größten Einfachheit beflissen. Berücksichtigt zwar wenig das Theater, wohl aber das Leben. Tschechow hat infolgedessen die Macht und das Recht, melancholisch zu sein: reizende Farben der Abenddämmerung zu nehmen, ganz weich zu werden. Mit seiner mutterwitzigen Ironie wischt er das Unkünstlerisch-Sentimentale sofort weg. In den ‚Drei Schwestern' heißt es einmal: „Meine lieben Schwestern, meine Wunderbaren; Mascha, meine Schwester". Sonst nichts. Und gleich darauf läßt sich ironischerweise die Alltäglichkeit in der Person der Professorsgattin hören: „Il ne faut pas faire du bruit. La Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours." Ich finde in diesem Körnchen Russisch und diesem bischen Französisch den erstaunlichen Gegensatz der ganzen hehren Schönheit, Uneigennützigkeit, Zartheit des Verhältnisses zwischen Mann und Weib als Bruder und Schwester und des bekannten, banalen semper-idem-Verhältnisses am häuslichen Herd und in den Federn. Solche Details scheinen mir von substanziellem Wert zu sein, trotz ihrem ätherischen Inhalt; und an diesen Gefühls- und Stimmungsnuancen sind die Dramen jenes Dichters reich. So daß die Bühnenkunst nur zu illustrieren, aus vollem Verständnis und mit Liebe zu illustrieren hat. Aber auch die sprachliche Abstufung ist ungewöhnlich. Tschechows Russisch ist — Tolstoj hat ihn den Puschkin der Prosa genannt — herrlich, einzig, stilistisch außerordentlich interessant; und es gehört viel Schmiegsamkeit, Sprachgefühl und Mut dazu, Tschechow in unsre — klassisch zu reden — allaussprechende Sprache zu übertragen.

Dieses Stück von den drei Schwestern spielt in einer engen Welt. Ich gebe zu, daß Kleistische Amazonen und Brentanosche Jungfrauen der Libussa mehr vom ungebändigt-orgiastischen Geist der skythischen und slavischen Welt zeugen. Bei ‚Onkel Wanja' aber muten die Einwände der Theoretiker gegen die dramatische Form geradezu wie die Räsonnements des emeritierten Professors in diesem Stück an. Hier ist das gescheute Zeug, das scholastische, dogmatische, schulmeisterliche und auf alle Fälle impotente Gerede sicher nicht am Platze.

Die Stimmung ist von vornherein aufgeregter, als sie bei Tschechow im allgemeinen zu sein pflegt. Es gibt allerdings auch hier Individuen, die den ominös-epischen, räsonnierenden und, ach, so russischen Stumpfsinn vertreten. Der Professor, der ‚alte Zwieback', und Telegin, der ‚Waffelkuchen' mit dem ‚wenig anziehenden' Aeußeren. Aber man wird sie mit Macht in die Ereignisse hineinzwingen. Und sei es auch nur, auf daß sie als ironische Folie dienten. Aus dem sommerlichen Idyll schallts zufrieden: — Helene (die junge Frau des Professors): „Das Wetter ist heute schön . . . nicht heiß . . ." Und darauf unerträglich: — Woinitzki (Onkel Wanja): „Bei solchem Wetter wäre es gut, sich aufzuhängen." Onkel Wanja — man beachte, daß er von Sonja, einer der wundersamsten Schöpfungen Tschechows, diesem stillen Mädchen mit dem häßlichen Gesicht und der guten

einfachen Seele, so angeredet wird — ist ein Mensch, dem das Leben eine Nase gedreht hat. Ist erwacht aus einer Lethargie, die für ihn bis dahin das Leben war, und beginnt hysterisch zu klagen und sich zu berauschen; namentlich zu klagen. Neben ihm wandeln da noch mehr Geschöpfe mit aufgeregten, zürnenden, entzückten Gesichtern. Der Doktor Astrow, ein interessanter Mensch, der sich auch für allerlei interessiert, sich an schönen Worten zu berauschen vermag und bei Frauen Glück hat. Ein Viveur im Kleinen, der das Süße liebt und sich das Dasein zu schmücken weiß. Da ist neben Sonja Helene, die gütige, schöne Frau, die zündet, wo sie beruhigen möchte. Und es fallen zwischen ihnen Worte, die viel ausdrücken. Es herrscht eine Stimmung, eine Gewalt der zarten Farben, die der Szene ganz und gar nicht bedarf. Um so eher kommen — bei der Vereinigung mit einer verstärkenden und vertiefenden, ebenfalls auf das Wunder des Details und die Stimmung des innern Raums, auf das Musikalisch-Malerische gerichteten illustrierenden Kunst zu einem Konzert — wundervolle Wirkungen zustande. Ein Reden der Wände, ein Mitschwingen der Umgebung. (Die Moskauer erreichten damals die Krone ihrer schön und reich verästelten Kunst in dem köstlich-originellen zweiten Akt). Es muß aber betont werden, daß die Schreie Onkel Wanjas nach einem angeblich verlorenen Paradies: — Ich habe nicht gelebt! — die aus dem klaffenden Gegensatz zwischen seinem unfruchtbaren Dahinvegetieren und den schöngewebten Träumen seiner erwachten Seele hervorbrechen, zerflattern. Für die Sucht einiger Leute, schillernde und einfach farbige Manifestationen der lebendigen, unfangbaren Kunst auf sogenannte literarische Urformen, oder wenigstens allgemeine Typen, zurückzuführen, hat Tschechow übrigens etwas Apartes — kulinarisch zu reden — serviert. Unbedingt ist Onkel Wanja ‚der' Altruist, Astrow ‚der' Egoist, Helene die russische Pariserin im Spätsommer, Sonja ‚das' russische Mädchen. Etwaige Inkonsequenzen sind mit Geschick hie und da verstreut worden. Schließlich ist Telegin, die Waffel, ‚der' Parasit und mit einer gewissen Notwendigkeit der alte Räsonneur der französischen Komödie.

. . . Dann wäre weiter über die ‚Möwe' zu reden. Hier sind die hegelischen Gegensätze: Routine und Décadence, aufgezeichnet. Und weil dieser Widerspruch unlösbar und ein Bankrott auf beiden Seiten sicher ist, wage ich zu behaupten, daß der große Dialektiker, für den wir alle so viel Verständnis mitbringen, an diesem russischen Alltagsdrama beinahe ebensoviel Freude gehabt hätte, wie an dem Alltagsdrama der thebanischen Prinzessin Antigone . . .

Routine und Décadence. Hier die Alten, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihren Ruhm konzentriert haben und ihn nach Kräften mehren. Die ‚Berühmtheit' Trigorin, der ein so blödsinniges Leben in der Tretmühle schriftstellerischer Emsigkeit führt und im Herzen den stillen Wunsch hegt, einmal etwas Schönes, ein Idyll zu erleben, ohne es gleich literarisch ausbeuten zu müssen. („Ich sehe eine Wolke, die wie ein Klavier aussieht. Gleich denke ich: man muß doch irgendwo in der Erzählung erwähnen, daß

eine Wolke am Himmel war, die wie ein Klavier aussah.") Damit erreicht man dann, daß Leute mit Geschmacksambitionen von einem sagen: „Ja, ganz nett, talentvoll . . . recht hübsch, aber lange nicht wie Tolstoi." Also: aurea mediocritas. Die andre ‚Berühmtheit' — eine Schauspielerin, eine femme de trente ans von vierzig Jahren — letzte Astern, ganz Routiniere, ohne jede Empfindungsfähigkeit für das seelische Fluidum einer neuen Zeit. Unter den Jungen aber: ihr Sohn Treplew, ein talentierter, phantasievoller Mensch, der versucht, sich von dem erdgebundenen Tierfratzenschaffen, von den ausbeuterischen Beziehungen zur Arche Noah loszulösen. Aber einer von denen, die ‚den rechten Ton nicht finden können' und in solcher Seelenkrise zugrunde gehen. Endlich aber Nina Saretschnaja, die ‚Möwe', der angeschossene Vogel, die im Lande ihrer Sehnsüchte nur den Alltag findet, aus dem sie heraus wollte, die kalte Gemeinheit, wo die Religiöse Licht und Kunst und Freude und alle Herrlichkeit erhofft hat. Beide sind zum Bergsteigen ohnmächtig. Der junge Dichter löscht sich aus, aus dem Buche des Lebens. Die junge Künstlerin: — wer weiß, vielleicht wird aus ihr einmal ebenfalls eine ‚Berühmtheit' oder sogar nur eine Provinzberühmtheit; denn alle Rätsel lösen sich von selbst, und das Leben ist so gemein und so gefährlich. . . Man wird durch offenbare technische Unzulänglichkeiten choquiert; es ist aber eine tragische Reibung und ein köstlicher Stimmungsgehalt in diesem Stück. Ganz unnütze Vögel sind es freilich, die man da sieht: die einen vermeinen wenigstens, daß sie durch ihren Gesang entzücken, und bedauern nur sich; die andern wissen, daß sie schwach sind . . .

Die Möwe aber, der revoltierende und doch hilflose Vogel, ist zum dekorativen Symbol der neuen Kunst in Rußland geworden. Die sich auch loslöst vom Nationalökonomisch-Sachlichen und versucht, in der Luft zu tanzen und zu fliegen. Tschechow ist hierbei als einer der Pfadfinder von lebendiger Bedeutung. Diese Kunst hat, obwohl ihre Formen auch im Drama und auf der Bühne immer fließender und abenteuerlicher werden, ihr Publikum. Und für die Leute, die sie nicht erlebt haben, aber doch bildungshungrig und sogar kulturbedürftig sind, baut man fleißig Eselsbrücken.

Traum . . . / von Hans Carossa

Die Stunde naht . . es dunkelt auf dem Domplatz . .
der alte Brunnen plätschert immer lauter . .
Ein Hauch von Lilien kühlt die laue Luft . .
Es treten Sterne zitternd aus dem Blauen.
Doch seltsam! nirgends wird ein Haus erleuchtet!
Nur manchmal ists, als regte sich ein Vorhang
und dicht dahinter etwas Schimmerndes —
und manchmal weiß ich: alles ist voll Menschen,
es lehnt ein Mensch dicht hinter jedem Fenster,
und viele blicken unverwandt auf mich . .

Es führt mich fröstelnd um den Dom. Schon dämmert
das Haus des Mädchens aus dem Ziel der Gasse,
wo sich die Schatten sammeln. Aber wer,
wer feiert hier ein Fest? Von vielen Giebeln,
aus unerhellten Erkern leuchten Fahnen,
hoch flatternde . . nie sah ich Fahnen flattern
bei so regloser Luft — ich schau nach Osten
hin über Dächer in die hohe Nacht,
wo nun aus grauer, grün gebrochner Wolke
der halbe Mond mit blasser Schärfe schneidet,
den düstern Himmel grenzenlos betagend —
doch schon, schon find ich mich am Haus des Mädchens —
betrunken aus der Tür stürzt ein Matrose —
die Fenster unsrer Feindin sind erleuchtet,
das ihre tot und klösterlich verhüllt . .
Ich geh hinauf. Im Zimmer weht ein Duft
wie von Verwesung oder wie von Blumen —
ich mache Licht an einem Kerzenstumpf —
da liegt noch alles, wie wir es verließen,
ihr grüner Schleier, der halbvolle Becher,
und aus dem Kissen glänzt das tote Kind
und lächelt in die Nacht, als ob es schliefe . . .
Schnell! schnell! Ich küsse schnell die kleine Leiche,
mein Mantel birgt sie gut — doch still! was naht?
Die Schritte sinds, die mühsam hinkenden,
des blassen Mädchens . . ihr Gewand, das rauscht,
und atmend steht sie plötzlich auf der Schwelle,
nickt schweigend, streift die Handschuh fort und lächelt —
da fängt auf einmal unterm schwülen Mantel
das Herz des Kindes an zu klopfen, laut,
o laut, so laut . . es horchen alle Wände —
das Mädchen nur, es hört noch nichts, es lächelt —
Aus allen Häusern aber treten Menschen,
die Straße schwillt von Flüsternden, sie rufen,
sie wollen wissen, was so graunvoll klopft —
das Mädchen hört sie nicht — sie lächelt, lächelt.
Es reißt am Glockenstrang. Es schallt. Es schallt —
sie naht, sie haucht, sie will sich an mich drängen —
da bin ich starr vor Graun erwacht. Ein Baum,
Ein ungeheurer Baum glänzt vor dem Fenster
im zottigen Reif des klirrenden Dezembers . . .
Der Mond . . ein blasses Ohr . . horcht in die Welt . . .

Wiener Plauderei auf der Bühne / von Alfred Polgar

Das Deutsche Volkstheater spielt: ‚Der gute König'. Es ist ein Lustspiel von Raoul Auernheimer und liebenswürdig. Wie ja das Liebenswürdige überhaupt ein eigenes wienerisches Literaturgenre ist. An dem Lustspiel des Herrn Auernheimer — der, mit allen Blümchen der Liebenswürdigkeit umkränzt, mit allen Schmetterlingsfarben der Anmut reichlich betupft, als Frühling der Neuen Freien Presse Feuilletons über die Fluren ‚streut' — mag man die Gesetze des ‚Liebenswürdigen' studieren. Nebenbei bemerkt: Die dauernde Lenzhaftigkeit ist charakteristisch für den wiener literarischen Feuilletonismus. Er hat etwas unerträglich Paradiesisches, eine nie und in keinem Fall zu trübende Holdseligkeit, eine Unverwelklichkeit der Gefühlchen, die grimmig mit dem Moderduft seines längst verbrauchten, abgestorbenen, halb verwesten Gedankenflors kontrastiert. Es ist eine zuwidere Mischung von jugendlich und senil. Wie ein rotwangiges Gespenst, wie ein blondlockiger Mummelgreis erscheint so ein wiener Feuilleton oder Lustspiel, und man weiß nie recht: plappert es noch kindisch-unbedenklich oder schon greisenhaft-geschwätzig? Nun aber zu dem liebenswürdigen Lustspiel und seinen typischen Werten. Es sagt dem Hirn nichts, es sagt dem Herzen nichts, es wischt nur so mit leisem Kitzel über die Epidermis. Es ist nicht süß, nicht sauer, nicht heiß, nicht kalt, nicht hart, nicht weich. Es geht nicht, es fliegt auch nicht: es hüpft in flachen Kurven, freundlich piepsend, kreuz und quer über den Boden hin. Es ist nicht amüsant und auch nicht langweilig: sondern es innerviert auf anregende, gemütliche Art die Gähnmuskeln. Es ist rund, glatt, farbig, rutschig und labil wie ein Ei. Und zwar wie ein Osterei. Denn für die Vögel aus dem literarischen Wienerwald ist es charakteristisch, daß sie prinzipiell und zu allen Jahreszeiten nur Ostereier legen. Des Lustspiels Farbe ist eine indefinite, wässrige Fleckigkeit; es ist wie mit dem Abwaschwasser gemalt, darin ein Künstler seine Pinsel gereinigt hat. Es ist in einer harmlos-friedlichen Manier aufreizend; man möchte sich giften, weil es so provozierend nichtig ist, und man kann sich nicht giften, weil es so lächelnd-wehrlos tut. Peinlich ist das Leiden seiner Witzigkeit. Diese krankt nämlich an leichten Vapeurs von Geist, die in sanften Aphorismen abgehen. Das Lustspiel befleißigt sich einer Sprache von sonntäglicher Glätte und Reinheit; aber an vielerlei Fleck und Bug merkt man allzudeutlich die Spuren schnöder Werktagsarbeit. Dieses Lustspiel ist von einer Ungeschicklichkeit, die ärgern müßte, wenn es — und das ist eben die Technik des ‚Liebenswürdigen'! — nicht eine lächelnde Ungeschicklichkeit wäre, eine zierliche, heitere, behagliche Ohnmacht, die ahnungslos ihrer selbst scheint. Ich beneide Herrn Auernheimer um sein ungehemmtes, breites, strömendes Produzieren. Um die freundliche

Gottesgabe der Zufriedenheit, die ihn all das stehen lassen heißt, was er niedergeschrieben, um die gute Fee, die seine Hand am Durchstreichen hindert und sie so leicht und rasch zu satten Schlußpunkten gelangen läßt ... Ja, die Fülle des Liebenswürdigen, die in diesem ‚Guten König' steckt, ist nicht auszuschöpfen. Liebenswürdig sind die Sentenzen-Mascherln, mit denen der Dialog besteckt ist, liebenswürdig ist der Held in seiner nach Brillantine duftenden Ritterlichkeit, ist die zimperlich-lüsterne Heldin, ist die sentimentale Beleuchtung der Komödie, die solcherart ausschaut wie ‚Ansichtskarte mit Mond', liebenswürdig ist sogar das Todesurteil, das der König schreibt, und wenn der Held faktisch enthauptet würde, so spränge sicherlich aus seinem Rumpf ein liebenswürdiges Blut-Arrangement, und der Todesengel hätte Grübchen im Popo. — Das Erfreulichste des Abends war Fräulein Paula Müller. Sie hat ein wahres Raffinement der Naivetät, eine vollendete Technik der Unschuld. Und eine merkwürdige Klarheit, Sauberkeit, Schärfe in den Konturen ihrer Mädchengestalten, die wie mit dem spitzigsten Crayon fleckenlos hingezeichnet sind.

Im Lustspieltheater gab es eine einaktige Komödie von Ludwig Bauer, genannt: ‚Im Automobil'. Eine stellenweise unterhaltliche, sehr outrierte Angelegenheit. Satirischer man kann nicht mehr. Ein napoleonischer Börsen-Kraftmensch, ein schnoddriges, amoralisches Geschäftsgenie ist im Begriff, durchzugehen. Im Automobil. Das Automobil, nicht umsonst Kraftwagen genannt, ist geradezu ein Symbol für moderne Willensriesen à la Bankdirektor, die auch mit einer wahnsinnigen Geschwindigkeit, sozusagen auf Tod und Leben leben, hierbei rücksichtslos Leute niederstoßen, dafür aber stets die ersten am Ziel sind. Die letzte halbe Stunde nun vor seiner Abreise benützt der Bankdirektor ausschließlich zur Satire. Er ist grimmig, paradox, unverwundbar, witzig, aphoristisch, respektlos und jeder Situation und jedem Menschen durchaus überlegen. Zweitens: kraft seines Willens, und erstens: kraft seiner Gescheitheit. Seine Gescheitheit arbeitet mit einer alles niederschmetternden maschinellen Präzision, wie geschmiert mit teurem, wenn auch schon etwas ranzigem Feuilleton-Oel. Sie ist von einer so heftigen, gierigen, unerbittlich das letzte Wort an sich reißenden Schlagfertigkeit, daß man den zwingenden Eindruck hat: dieses Gehirn spuckt beim Denken. So sprudlig-unwiderstehlich ist seine Gescheitheit! Die Figur und mit ihr die Komödie wären angenehmer, wenn beide nicht so nervös-absichtlich auf das, mit dem gewissen Akzent auszusprechende Epitheton ‚großartig!' hingearbeitet wären. Der Herr Bankdirektor, seine Weltanschauung, seine Beziehungen zur Frau, zur Regierung, zur Polizei, zur Tochter und zur Menschheit überhaupt, seine Satire, seine Behandlung von Herzogen, seine Gescheitheit, seine Diners, seine Amoralität, seine Geschäfte, sein Milieu, seine Flucht, seine ordinären Pointen, seine Nonchalance und seine fixige feuilletonistische Bereitschaft — alles ist großartig. Der Dichter war zu universell, sein Witz zu gierig raffend. Man kann gar nicht schätzen, was er raffte, so lebhaft wird man beunruhigt durch das eilige Geflacker

seiner großartigen Raff-Gebärden. Dessenungeachtet: das Stück hat Theatertemperament und eine gewisse geistige Lebendigkeit, die nur zu überlegenschwatzhaft tut, um angenehm zu wirken. Wäre der Zynismus der Komödie nicht so seicht, billig und rundherum, wäre sie nicht von so vulgärer geistiger Gewandtheit, wäre ihr Witz feiner und ihre Ironie nicht so penetrant großartig, dann könnte man immerhin auf eine Begabung im Genre Henri Bernstein schließen. Herr Jarno vorzüglich, wie immer, wenn er einen brutalen, gemütlosen Willensmenschen, einen über seine Umgebung erhöhten Intellekt spielen darf.

Schauspieleraustausch

I

Max Pategg

Der ‚Gast' und das ‚Zusammenspiel' sind (von seltenen Ausnahmen abgesehen) zwei feindliche Begriffe, die sich fast niemals harmonisch vereinigen lassen. In der Theorie klingt es ja ganz gut, wenn von einem gegenseitigen Austausch von künstlerischen Anregungen zwischen Gast und Ensemble gesprochen wird, in der Praxis jedoch wird nur ‚um den Gast herum' gespielt. Der Gast ist in Wirklichkeit der künstlerischen Disziplin des Theaters nicht unterworfen, und der Regisseur wird durch ihn zum Handlanger, der alles zu beseitigen hat, was den Gast hindert, sich selbständig zu entfalten. Die Einführung des Gastspiels als System bedeutet nicht mehr und nicht weniger als die völlige Preisgebung aller künstlerischen Ideale, die von jeher richtunggebend für alle ehrlichen Künstlernaturen des Theaters waren. Die Hingabe und Treue für den Schauspielerberuf gebietet keineswegs, sich dem Neuen zu verschließen. Im Gegenteil. Wir begrüßen das Neue frohen Herzens, wenn es gut ist. Aber die ‚Gastiererei' ist weder gut noch neu. Sie war immer das letzte Auskunftsmittel für arbeitsscheue Bühnenleiter, die es aus naheliegenden Gründen verschmähen mußten, unbekannte Talente aufzusuchen und heranzubilden, die lieber mit einer ‚fertigen Sache' arbeiten, weil das eben kein Hirnschmalz kostet. Durch den berühmten Gast soll die Kritik entwaffnet, das Publikum um seine eigene Meinung gebracht werden. Fehlt nur noch der gangbare Autor, auf den der berühmte Gast als Lockvogel wirkt, und das Theater ist fertig. Solche Theater haben aber nie ein langes Leben geführt. Und die Schauspieler dieses Theaters, die ‚um den Gast herum' wirken, verwünschen ihr Dasein.

Jedoch nicht nur das auf diese Weise vernachlässigte künstlerische Ensemble, auch der Gast selbst geht künstlerisch meist bald zugrunde, wenn ihm der Halt eines Theaters fehlt, dessen künstlerischen Intentionen er sich ebenso unterzuordnen hat, wie sein Partner. Das versteht sich eigentlich von selbst und kann durch unzählige Beispiele nachgewiesen werden.

Aber auch in sozialer Hinsicht ist die ‚Gastiererei' oder ‚der Austausch' (von seltenen Ausnahmen abgesehen) zu verwerfen. Der Stetigkeit und Ständigkeit seiner Berufserfüllung hat der Schauspielerstand alle Fort-

schritte zu verdanken, deren er sich heute erfreut. Noch ist vieles zu erstreben und zu erreichen, was ihm durch die Bedeutung seines Berufes und durch die schwere Art seiner Pflichterfüllung zukommt. Der Austausch, zum Prinzip erhoben, macht jedoch den Darsteller nicht nur künstlerisch, sondern auch sozial in gewissem Sinne zum Zigeuner. Der stetige Wechsel der Bühne (oder des Zusammenspiels) untergräbt das Verantwortlichkeitsgefühl, und ohne sittlichen Halt geraten oft die Fähigsten unter uns in frühzeitigen Verfall.

Es kann wohl nicht geleugnet werden, daß der ‚Austausch' materiell meist seine gute Seite hat, dieser Vorteil erscheint jedoch wegen seiner Unsicherheit und Unberechenbarkeit wenig geeignet, eine solide Existenz zu stützen.

In rechtlicher Beziehung ist der Austausch von Schauspielern nach den jetzt üblichen Verträgen nur mit Einwilligung des Schauspielers gestattet. Dieser ist nur gebunden, bei denjenigen Vorstellungen mitzuwirken, die derjenige Bühnenleiter veranstaltet, dem er sich verpflichtet hat. Daran wird auch der kommende Vertrag nichts ändern — das darf ich als Mitglied der Kommission, die vom deutschen Bühnenverein und von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger zur Ausarbeitung eines neuen Vertrages eingesetzt wurde, jetzt schon verraten, ohne mich einer Amtsverletzung schuldig zu machen. Der Austausch von Schauspielern wird als Notbehelf weiter bestehen, auf absehbare Zeiten jedoch nicht zur Gepflogenheit werden.

Anders sind die Ensemblegastspiele zu beurteilen. Sie dienen meist Zwecken einwandfreier, ja lobenswerter Art. Die Kosten eines Ensembles von künstlerischer Bedeutung werden in Verbindung mit der kostspieligen, äußern Ausstattung oft so groß, daß das Publikum einer einzigen Stadt nicht mehr imstande ist, ein solches Theater zu erhalten. Es müssen andre Städte aufgesucht werden, um neue Einnahmequellen zu gewinnen. Die Kunst braucht dabei nicht zu kurz zu kommen. Der Schauspieler kann nicht auf seiner ‚Beliebtheit' ausruhen, er muß vor einem fremden Publikum auf neue Eroberungen ausgehen. Diese Gesamtgastspiele haben meines Erachtens viel von der Zukunft zu erwarten.

Victor Barnowsky

Ich habe über die Frage eines allgemeinen Schauspieleraustausches an den berliner und auswärtigen Bühnen oft und lange nachgedacht, ohne zu einem Resultat zu gelangen. Daran mag vielleicht in erster Linie mein Denken schuld sein. Aber auch nach wiederholter Rücksprache mit mir nahestehenden Personen bin ich zu dem Ergebnis gekommen, daß diese ganze Frage sich zu einer vielköpfigen Hydra auswächst, je länger man darüber nachdenkt. Denn kaum glaubt man ein Hindernis, das sich aus einem prinzipiellen Austauschsystem der Bühnenkünstler ergeben würde, beseitigt zu haben, da ergeben sich schon wieder neue — je nachdem man die Frage vom künstlerischen und praktischen Standpunkt des Bühnenleiters oder vom Standpunkt des Darstellers betrachtet. Deswegen komme ich zu dem Ergebnis, daß ein allgemein gültiger Standpunkt in dieser Frage schwer zu erzielen sein wird.

Im Einzelfall wird der Austausch der Bühnendarsteller sehr viel Gutes zeitigen können. In einer Verallgemeinerung des Prinzips aber sehe ich

nach keiner Richtung hin einen besondern Vorteil, es sei denn, daß wir dahin gelangten, es wie die Amerikaner und Engländer zu machen, das heißt: gar kein ständiges Personal mehr zu halten, sondern die Künstler für die zur Aufführung bestimmten Stücke von Fall zu Fall zu engagieren. Die Voraussetzung für dieses Prinzip aber wäre eine völlige Umwälzung unsers künstlerischen und theatralischen Lebens, und daran ist vorderhand wohl nicht zu denken.

Hermann Nissen

Ich glaube nicht, daß ein künftiges einseitiges Kontraktrecht des Bühnenleiters über das Ausleihen einzelner Mitglieder zu befürchten ist. Die Führung eines geschlossenen Ensembles liegt zu sehr im natürlichen Interesse der Direktoren, als daß die sogenannte Amerikanisierung des berliner Theaterbetriebes je zum System werden könnte. Sie wird vielmehr immer nur ausnahmsweise von Fall zu Fall in die Erscheinung treten, und zwar durch besondere Abmachung der drei beteiligten Faktoren. Auch die neusten Bühnenverträge haben die Tendenz, den Direktor in seinen besondern Rechten an das Mitglied für sein Institut zu schützen und den ausschließlichen Besitz der gewonnenen Kunstkräfte zu gewährleisten. („Während der Dauer des Vertrages darf das Mitglied an keinem andern berliner Theater auftreten oder sonst öffentlich künstlerisch wirken.")

Die Lehre von den disjecta membra ist gewiß oft peinlich genug empfunden worden, aber da müssen eben die sogenannten Musterspiele oder Angelo Neumanns Maifestspiele aushelfen.

Ich kann auch nicht finden, daß Reinhardts Prinzipien eine solche Amerikanisierung jetzt noch propagieren, im Gegenteil: er sucht gerade durch dauernde Einfügung aller nur erreichbaren Kräfte sein Ensemble dauernd festzulegen. Und das ist nach meiner Meinung auch die richtige Taktik im Geist des alten Deutschen Theaters, das vorbildlich bleiben wird für lange Zeit. Dort durften Gastspiele von je nur zu Engagementszwecken stattfinden. Denn das Ausleihen einzelner Mitglieder für einzelne Rollen ist doch immer nur ein Notbehelf, weil der richtige Mann eben nicht vorhanden ist. Die in künstlerischer oder wirtschaftlicher Richtung folgenden Begleiterscheinungen, so interessant und günstig sie auch ausfallen mögen, kommen erst in zweiter Reihe und pflegen bis dato nicht das Motiv zu solchen Sonderabmachungen zu sein.

Friedrich Düsel

Ich sehe in dieser ‚Amerikanisierung unsers Theaters' nichts als eine heillose, verderbliche Unsitte, die im Begriff ist, unserm Theater auch den kärglichen Rest von künstlerischem Charakter und Stil zu nehmen, der ihm allenfalls noch geblieben ist. Mehr als jeder andre der Kunst Dienende braucht der Schauspieler Zucht und Zusammenhalt. Sich davon zu emanzipieren, abseits vom festgefügten Ensemble sein Heil zu suchen, wird nur dem Genie vergönnt sein, das sich, wie überall, so auch auf der Bühne, eigene Gesetze gründet und es wohl einmal fertig bringt, die Vielheit des guten Durchschnitts mit einem Ruck sozusagen in seine überlegene Sphäre zu reißen. Dies schweifende Genietum seiner Außergewöhnlichkeit zu ent-

kleiden, es zum Tagesbrauch auch für Geister zweiten und dritten Grades zu machen, heißt der schwächlichen, eklektischen Auflösungstendenz schmeicheln, die heutzutage unsern Lebensausdruck, zumal den künstlerisch gestaltenden, überall annagt. Ich werde mir, nun ich sehe, daß man drauf und dran ist, aus der jammervollen Not eine gespreizte Tugend zu machen, keine Gelegenheit entgehen lassen, gegen dieses Hin und Her der Schauspieler meine Stimme zu erheben.

Richard Treitel

Die Befürchtung, es könnte ein Vertragsparagraph geschaffen werden, nach dem der Direktor berechtigt wäre, seine Mitglieder an andre Unternehmer zu ‚verleihen', ohne sie zu befragen oder sie zu beteiligen, scheint mir nicht nahe zu liegen. Im übrigen wäre die Aufnahme eines solchen Paragraphen ein Rückfall in längst überwundene Zeiten.

Früher fand sich in Theaterverträgen, wie jetzt noch sehr häufig in Variétéverträgen, der Passus: Das Mitglied ist verpflichtet, in Vorstellungen mitzuwirken, wann, wo und wie oft die Direktion es für gut befindet.

Dieser Passus spricht zwar nur von Veranstaltungen der Direktion. Es wurde aber versucht, dem Mitglied klarzulegen, daß der Direktor an der Veranstaltung der fremden Direktion beteiligt, und daß aus diesem Grunde die Veranstaltung der fremden Direktion auch eine Veranstaltung der Direktion des Mitglieds sei.

Die Gerichte haben derartige Auslegungskunststücke nicht gebilligt.

Es dürfte sehr schwer sein, einen Paragraphen zu ersinnen, nach dem der Schauspieler da mitspielen muß, wo es der Direktor für gut befindet. Aus dem Engagementsvertrag würde ein Engagements- und ein Impresariovertra gwerden. Aber nicht einmal dann, wenn der Künstler alle Engagements, die der Impresario für ihn abschließt, erfüllen muß, gibt er sich dem Impresario ganz bedingungslos in die Hände. Er behält sich die Bestätigung des Engagements vor, oder es ist von vornherein bestimmt, daß der Impresario für den Künstler nur Engagements an Kunstinstituten ersten Ranges annehmen darf.

Ich halte es nicht für angebracht, die Formulierung eines Paragraphen zu versuchen, nach dem der Direktor den Schauspieler sozusagen verleihen darf. Das könnte dazu verführen, über die Zweckmäßigkeit eines solchen Paragraphen überhaupt nachzudenken. Und es ist sicherlich besser, wenn das überhaupt nicht geschieht.

Der Schauspieleraustausch wird sich aller Voraussicht nach an den paar berliner oder andern großstädtischen Bühnen wie bisher vollziehen. Eine allgemeine Regelung in dem einheitlichen Kontraktformular wird und braucht diese Erscheinung nicht zu finden. Sie wird sie nicht finden, weil das einheitliche Kontraktformular von dem ausgeht, was im Verkehr zwischen Direktor und Schauspieler allerorten der Regelung bedarf. Für so singuläre Erscheinungen, wie es der Schauspieleraustausch ist, kann vielleicht von Fall zu Fall in den ‚Besondern Bestimmungen', die die Verträge enthalten, eine Regelung Platz finden. Ist eine solche Vereinbarung getroffen, so ist deren Gültigkeit nach allgemeinen Rechtsnormen zu beurteilen. Ist ein Vertrag mit genügend bestimmtem Inhalt zustande gekommen, so wird er auch Geltung haben.

Jagdgesellschaft / von Paul Scheerbart

Schauspiel mit den neusten Entdeckungen

Personen:

Ludmilla Mandel Dr. Merseburg Dr. Magdeburg
Carl Miesnick Ein Ungeheuer

Die Handlung spielt in der höhern Erdatmosphäre am Ende des zweiten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung.

Das Innere eines Luftmotorwagens. Hinten rechts und links, hinter den Seitenwänden, Eingänge. An den Seitenwänden Stühle oder Bänke. Ludmilla vorne links, Dr. Merseburg vorne rechts.

Dr. Merseburg: Wir befinden uns vierzig Meilen über der Erdoberfläche. Draußen ist die Luft so dünn und so kalt, daß wirs da ganz bestimmt nicht drei Sekunden aushalten würden.

Ludmilla: Ach, die Menschen habens doch schon riesig weit gebracht.

Dr. Merseburg: Aber es ist den Menschen doch noch nicht gelungen, eine einzige Sternschnuppe in diesen Höhen zu fangen.

Ludmilla: Lassen Sie nur: soweit bringen wirs auch noch einmal. Man darf nur nicht die Geduld verlieren.

Dr. Merseburg: Unser Luftmotorwagen ist mit den allerneusten Fangapparaten ausgerüstet. Vielleicht gelingt es uns doch, eine Sternschnuppe zu fangen.

Ludmilla: O, das wäre ja herrlich.

Dr. Merseburg: Der Herr Miesnick behauptet ja, daß er schon als Sternschnuppenjäger unten auf der Erde Steuern zahle.

Ludmilla: Na, dann muß ihm doch mal ein Fang gelingen. Es wäre himmlisch, wenn wir solch ein Ungeheuer hier bewirten könnten.

Dr. Merseburg: Sie meinen: wir sollen uns von ihm verspeisen lassen?

Ludmilla: Glauben Sie wirklich, daß diese himmlischen Luftwesen Menschenfleisch verdauen könnten?

Dr. Merseburg: Nein — eigentlich nicht! Wir flögen ja dann in einem Kannibalen-Himmel herum.

Ludmilla: Ja — mir würde eine Sternschnuppe, die mich auffräße, nicht imponieren.

Carl Miesnick (von hinten rechts): Na — mir auch nicht, mein sehr gnädiges Fräulein.

Dr. Magdeburg (von hinten links): Warum nicht, Herr Jagdkollege? Meinen Sie, Fräulein Ludmilla Mandel schmeckt so schlecht?

Carl Miesnick: Wer wird so ungezogen sein und das behaupten?

Ludmilla: Malen wir den Teufel nicht an die Wand. Wer weiß, was uns noch alles bevorsteht.

Carl Miesnick: Mein gnädiges Fräulein, Sie waren im vorigen Jahre im Motorwagen des Herrn Schreibein, nicht wahr?

Ludmilla: Ja — ich habe mit Herrn Schreibein im vorigen Jahre den berühmten Schaukelstern entdeckt.

Dr. Magdeburg (hinten sitzend): Wollen Sie uns nicht erzählen, wie die Entdeckung vor sich ging?

Ludmilla: Gerne, aber werden wir auch nicht verabsäumen, eine Sternschnuppe zu fangen?

Carl Miesnick: Die Fangapparate funktionieren sämtlich automatisch. Wir fangen was, auch wenn wir uns nicht weiter um die Apparate bekümmern.

Dr. Magdeburg: Aber merken werden wirs wohl, wenn wir was fangen.

Carl Miesnick: Na — ja! Doch — die Wände unsers Wagens sind ja aus Gummi.

Ludmilla: Meine Herren, hören Sie nur zu! Ich fuhr im vorigen Jahre mit Herrn Schreibein achtzig bis neunzig Meilen über der Erdoberfläche. Und wir studierten dort die elektrischen Wolken und sahen in ihnen prachtvolle bewegliche Farbenkomplexe, die sich kaleidoskopisch ineinander schoben und mächtig leuchteten und auch grelle bunte Blitze aussandten. Und bei solchem Farbenblitzen sah ich plötzlich unter uns einen kleinen Stern, der aus lauter dunkeln Balken gerüstartig zusammengesetzt war. Die Balken gingen so durcheinander, daß ich sofort an mehreren Stellen durch den ganzen Stern durchsehen konnte. Und überall sah ich an langen Stricken kleine Kerle hängen, die sich schaukelten.

Carl Miesnick: Haben Sie photographische Aufnahmen von dem Stern gemacht?

Ludmilla: Leider war dazu keine Zeit. Kaum hatte ich Herrn Schreibein auf den kleinen Schaukelstern aufmerksam gemacht — so kam von der nächsten elektrischen Wolke plötzlich eine Art Sturmwind — unser Motorwagen drehte sich mehrmals rasend rasch um sich selbst — wir flogen gegen die Gummiwände und verloren das Bewußtsein. Und als wir wieder zu uns kamen, war vom Schaukelstern nicht mehr eine Spur zu sehen.

Dr. Magdeburg: Schreibein hat ja das, was Sie erzählen, auch in der Luft-Revue mitgeteilt.

Dr. Merseburg: Es ist ganz unglaublich, was man alles auf diesen Luftfahrten erleben kann. Ich habe schon vor drei Jahren, als ich allein in meinem Wagen saß, eine riesige Röhre gesehen, die wohl eine halbe Meile lang und nur in der Mitte etwas gebogen war. Diese Röhre schwebte ganz ruhig in der Atmosphäre, zeigte eine feuchte, glitzernde Oberfläche, und ich wollte auf der einen Seite in die Röhre hinein. Aber mein Motor versagte — das heißt: ich kam nicht weiter und sah nur das große Loch — und wollte photographieren. Und da verschwand plötzlich die Röhre.

Dr. Magdeburg: Ja, sind Sie nun auch ganz fest davon überzeugt, daß Sie nicht geträumt haben?

Dr. Merseburg: Davon bin ich überzeugt.

Carl Miesnick: Sie hätten sich mit einer Harpune in die Röhre festhaken müssen.

Dr. Merseburg: Haben wir denn eine Harpune?

Carl Miesnick: Wir haben eine. Ich werde mal gleich nachsehen, ob wir nichts fangen könnten. (Geht ab)

Ludmilla: Ich glaube, wir fangen was. (Es gibt einen Ruck, und die Drei fliegen umher — gegen die Wand und fallen wieder herunter — großes Geschrei)

Carl Miesnick: Meine Herrschaften, erheben Sie sich schnell — schnell. (Es geschieht allmählich) Wir haben eine Sternschnuppe entdeckt und gefangen. Es ist ein Ungeheuer. Es ist ein Ungeheuer. Ich bringe es gleich aus dem Fangapparat heraus und hierher.

Ludmilla: Das war ja ein ordentlicher Stoß. Das muß ja ein ungeheures Ungeheuer sein. (Es erscheint — krokodilsartig mit großem Ballonleib und riesigem Rachen, in den alle vier Menschen hinein können)

Ungeheuer: Sie haben mich gefangen?

Ludmilla: Sind Sie eine Sternschnuppe?

Ungeheuer: Wenn ich will, kann ichs sein — ich brauche dann nur meine Haut zum Phosphoreszieren zu bringen — dann erscheine ich den Erdbewohnern als Sternschnuppe.

Ludmilla: Daß Sie aber auch Deutsch sprechen können.

Ungeheuer: Das kommt von meinen vorzüglichen Ohren und von meinen großartigen Augen her — ich habe das menschliche Leben seit vielen Jahrtausenden angehört und angesehen.

Carl Miesnick: Dann müssen Sie ja weiser als alle Menschen sein. Wir bauen Ihnen einen Tempel.

Ludmilla: Wir beten Sie an.

Ungeheuer: Ich danke für das Vergnügen. Ich fliege lieber in der Luft herum.

Carl Miesnick: Ich bitte Sie — Sie sind die erste Sternschnuppe, die wir eingefangen haben. Und ich bin jetzt in Wahrheit der erste Sternschnuppenjäger des Erdballs.

Ungeheuer: Wenn Sie mich nicht gleich wieder herauslassen, freß ich Sie sämtlich auf.

Dr. Merseburg: Wir können doch nicht annehmen, daß ein so gebildetes Ungeheuer, das sogar sprechen kann, sich ein kannibalisches Vergnügen leisten möchte.

Ungeheuer: Kannibalisch wäre ich doch nur, wenn ich Sternschnuppen fräße.

Dr. Magdeburg: Da hat der Herr Ungeheuer freilich recht.

Ungeheuer (reißt das Maul auf): Steigen Sie mal ein, meine Herrschaften. Nur zum Spaß! Ich tu Ihnen nichts. Nach Menschenfleisch hab ich niemals Sehnsucht gehabt. In der höhern Erdatmosphäre gibts was Besseres. Sie kennen ja noch gar nicht die höhere Erdatmosphäre. Da sind noch viele, viele Entdeckungen zu machen. Steigen Sie ein, meine Herrschaften.

Ludmilla: Ich wag es! (Steigt ein — die andern folgen zappelnd)

Ungeheuer: Wenn Sie mir jetzt nicht versprechen, daß Sie mich gleich wieder freilassen wollen, so verdau ich Sie!

Die vier Menschen (durcheinander schreiend): Wir versprechen! Wir versprechen! Hilfe! Erbarmen!

Ungeheuer: Na, dann kommt 'raus. (Alle vier Menschen zappelnd herauskommend)

Carl Miesnick: Das war das größte Abenteuer meines Lebens.

Ludmilla: Verehrtes Ungeheuer, kommen Sie doch auf die Erde herunter. Die Menschen würden sich so schrecklich über Sie freuen.

Ungeheuer: Belästigen würden mich die Leute. Lassen Sie mich 'raus.

Carl Miesnick: Interessieren Sie sich gar nicht für die Menschen?

Ungeheuer: Ich habs verlernt.

Ludmilla: Wir könnens Ihnen ja nicht verdenken.

Dr. Merseburg (schluchzend): Leben Sie wohl. (Die andern sagen auch alle „Leben Sie wohl", und dann geht das Ungeheuer hinten ab)

Carl Miesnick: Jetzt wollen wir schnell hinunter nach Sankt Petersburg fahren, damit die Menschheit von unsrer neusten Entdeckung erfährt.

Die drei Anderen: Das wollen wir! Das wollen wir!

Vorhang

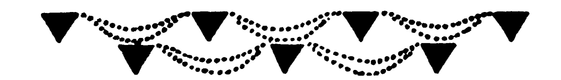
Kinematograph / von Peter Altenberg

Ich sah im ‚Kinematographen' einen spanischen Stierkampf. Die Damen fuhren vor, in duftigen Toiletten und mit langen Spitzenschleiern. Die Kutscher grüßten ehrerbietig, die Diener. Die Pferde an den Equipagen waren herrlich gepflegt und behütet. Eine der Damen klopfte dem Pferde liebevoll den Hals. Fünf Minuten später sah sie berauscht es an, wie der unglückselige Stier dem unglückseligen Pferde den Bauch aufreißt! Schließlich steht der arme Stier mit etwas gespreizten Beinen auf einem Flecke still, Blut strömt aus Mund und Nase, er legt sich hin zu sterben. Der Henker stößt dreimal in der Luft zu, dann gibt er den Genickstich. Man sieht auf dem letzten Bilde eine Loge mit jungen Damen, die begeistert Beifall klatschen. Aber in meiner Loge saßen zwei junge Damen, die Köpfe ängstlich vergraben auf der Logenbrüstung. Ich dachte ungerührt: „Vielleicht werden die spanischen Damen ihr Nervenbedürfnis nach heimtückischen Grausamkeiten auf diese Weise los! Bei uns müssen sie auf einen ‚unglücklich Liebenden' warten, um sich an seinen Martern naturgemäß weiden zu können! Auch da klatschen sie begeistert Beifall, nur tragen sie dazu keine Spitzenschleier, weil das bei uns nicht Mode ist!"

Kasperletheater

Das Esperanto-Theater / von T. Rottel

Als einst die Juden mit dem Turm zu Babel
vermessen durch die höchsten Wolken stachen,
fuhr ihnen jäh der Herrgott über'n Schnabel,
stieß einen Fluch aus und erfand die Sprachen.
Seit dieser Zeit war äußerst schwer verständlich,
was anderswo gesagt ward und gedichtet,
und erst in unsern Tagen hat man endlich,
was Gott verwirrte, wieder eingerichtet.
Was als französisch, spanisch, griechisch, schwedisch
in dicken Syntaxbüchern uns gepeinigt
das alles findet nun encyklopädisch
im Esperanto sinnreich sich vereinigt.
Die Dichter Shakespeare, Ibsen, Dumas, Goethe,
Lord Byron, Aristophanes und Dante,
sie blasen alle jetzt auf einer Flöte,
ob deutsch, ob russisch — mir ists esperante.
Dies ist die internationale Richtung,
und Herr Emanuel Reicher ist derjenige,
der sie uns vorspielt in der schönen Dichtung,
die einst auf deutsch hieß: Goethes Iphigenie . . .
Wie lang noch — und am Residenztheater
spielt man auf Esperanto Gallierstücke.
Wie lang noch — und Herr Shaw als Dramenvater
braucht keinen Trebitsch mehr als Eselsbrücke.
Die Fuldas, Kadelburgs und Blumenthale
— oh dreimal glücklich Chinas Kindeskinder! —
spielt man im Esperanto-Originale
im fernsten Ort — und Hofmannsthal nicht minder.



Rundschau

Der Dramaturg

Betrachten wir die Position eines Dramaturgen von heute etwas genauer, so finden wir, daß ihre Macht und Herrlichkeit doch ungeheuer überschätzt wird von denen, die dem Getriebe eines Theaters fernstehen. In dem, Theater-Leuten und Interessenten sicher noch erinnerlichen, Prozeß Bergmann-Jacobsohn antwortete Direktor Reinhardt auf die Frage des Vorsitzenden, ob er mit dem Beklagten auch wegen seiner Anstellung als ‚Dramaturg' gesprochen habe: „Das sind Bezeichnungen. Mein Theater steht in dem Ruf, sehr viele Dramaturgen zu haben. Darunter versteht man alles Mögliche". Dieser Ausspruch sollte nicht unbeachtet bleiben bei der Beantwortung der Frage: Was ist ein Dramaturg? — Eine Bezeichnung ... darunter versteht man alles Mögliche.

Eine reine dramaturgische Tätigkeit, das heißt: ohne jedes Nebenamt, besteht wohl kaum. Hierfür würde dem Direktor die Ausgabe zu hoch sein, da der Posten zu unwichtig für ihn ist. Der Dramaturg hat daher, jenachdem, noch tätig zu sein als Regisseur, Bibliothekar, Bureauchef; er muß die Korrespondenz mit den Autoren und ihren Vertretern erledigen, muß Gagenlisten aufstellen, die Fühlung mit der Presse angenehm gestalten, ja, er ist häufig sogar als Darsteller verpflichtet. Ein flüchtiger Blick in den Bühnen-Almanach zeigt, für wie unwichtig und überflüssig die Theaterleiter die Position eines Dramaturgen, im Grunde genommen, ansehen. Die meisten Bühnen — auch größere — verzichten auf ihn.

Die Provinzbühnen haben einen Dramaturgen überhaupt nicht nötig. Sie richten ihre sehnsüchtigen Blicke doch nur nach der Hauptstadt. Kündet diese einen Erfolg, so stürzen sie sich allesamt auf das Werk. Je mehr Aufführungen in Berlin, desto besser für die Provinz. Wie abhängig diese sich von Berlin macht, konnte man recht erkennen, als der ‚Sommernachtstraum' hier über hundert Aufführungen erlebte. Damals erinnerten sich die meisten Provinzbühnen, daß Shakespeare ein solches Stück geschrieben hatte.

Ernstliche dramaturgische Pflichten und Leistungen sind daher nur von Bühnen zu fordern und zu erwarten, welche sogenannte Uraufführungen in den Rahmen ihrer künstlerischen Wirksamkeit aufzunehmen vermögen. Auch hier hat die Provinz wieder ein mehr als bescheidenes Plätzchen inne. Die Gründe sind verschiedener Art. Zunächst finanzieller Natur. Das Publikum bleibt bei neuen Namen einfach aus, und der Direktor steht sich materiell besser, wenn er an dem Abend einen tantiemenfreien Benedix gibt. Ferner schwärmen — und mit Recht — die Autoren nicht sonderlich für Uraufführungen in der Provinz, weil ihnen dort selbst ein ‚großer' Erfolg fast gar nichts nützt. Er bleibt ohne jede Resonanz für das Werk und seine Zukunft. Daher gehört es zu den Seltenheiten, daß ein Stück seinen Weg von der Provinz nach Berlin nimmt.

Aber auch der Einfluß eines Dramaturgen an erster Stelle ist kein absoluter. Er vermag nur zu empfehlen. Die Entscheidung trifft in letzter Instanz der Leiter in höchst-

eigener Person. Und Empfehlung und Entscheidung harmonieren nicht in allen Fällen. Manchmal lehnt der Dramaturg ab, und der Direktor nimmt an, und der Erfolg gibt diesem Recht. Fraglos ist ja der Direktor der ‚praktisch' Erfahrenere von beiden. Er wittert schärfer, was seine Besucher lieben und wollen. Nur jahrelange Fühlung mit dem Publikum ist sein Barometer; die Kassenrapporte mit ihren klar redenden Zahlen sind seine Wegweiser. Seinen eigenen Geschmack hält er oft nicht für maßgebend. Wie häufig habe ich einen Direktor, der in einen neuen Ort ging, sagen hören: „Ich muß erst mein Publikum kennen lernen". Aber noch nie hat sich ein Dramaturg, der vorwiegend über totes Wissen verfügt, mir gegenüber ähnlich geäußert. Und doch wechseln sie meist häufiger als die Leiter. Jetzt sind sie in Elberfeld, dann in Wien, darauf in Berlin und endlich in Hannover, und überall betrachten sie die ihnen in die Hände fallenden Werke von ihrem souveränen, aber absolut falschen Standpunkt ganz persönlicher Meinung. Sie kümmern sich nicht um das Publikum, das sie kaum genug Zeit haben, kennen zu lernen. Gleichgültig sind ihnen die Ergebnisse der verschiedenen Aufführungen. Sie haben nur Sympathie und Antipathie. Und hier liegt die Wurzel ihrer Schuld. Ein ‚Praktiker' würde mit emsigem Fleiß und gutem Willen schon hin und wieder ein Werk aufstöbern, das sich, nötigenfalls mit einiger Nachhilfe, als besseres, brauchbareres Bühnenwerk entpuppte denn so manches Stück, das Gunst, Nepotismus, oder was weiß ich, ans grelle Licht der Lampen zerrte, um dem Autor und dem Direktor nur berechtigte Verlegenheiten zu bereiten.

Der zweite Schuldige ist der Direktor. Nicht derjenige, der ohnehin nicht imstande ist, Uraufführungen zu veranstalten. Auch derjenige nicht, welcher durch irgend einen Umstand seines Geschäftes gezwungen ist, auf die Höhe der Einnahmen ängstlich zu achten und den Luxus einer solchen Vorstellung sich nicht gefahrlos leisten könnte. Wohl aber derjenige, dem ein glücklicher Zufall ein glänzendes Kassenstück beschieden hat. Dieser Theaterleiter sollte, nein, müßte nicht nur mit behaglicher Miene zuschauen, wie sich seine Taschen füllen; er hätte die ernste Pflicht, den großen Profit der dramatischen Muse insofern dienstbar zu machen, als er in gewissen Zwischenräumen versuchte, einem neuen Autor eine Gasse zu hauen. Wohlverstanden im Rahmen seiner Bühne und als Abendvorstellung. Nachmittagsvorstellungen und Matinees haben gar keinen Kredit mehr bei Presse und Publikum. Der Direktor dürfte sich also nicht mehr dem Autor seines Kassenstückes gegenüber vertraglich binden, es ununterbrochen aufzuführen, so lange eine gewisse Einnahme erzielt wird. Wochen-, ja monatelang braucht er keine nennenswerten Proben zu halten. Es steht ihm daher die Zeit zur Verfügung, seine künstlerische Pflicht zu erfüllen. Er sollte seine Spürnase und seinen Kennerblick arbeiten lassen und suchen und suchen und suchen: endlich findet er gewiß etwas. Ich gebe zu, es ist eine langweilige, langwierige, mühevolle und viel Geduld beanspruchende Arbeit; denn im deutschen Dichterwalde sind nicht annähernd so viel gute Bäume vorhanden, daß die Direktoren nur zuzugreifen brauchen, wie man gemeinhin anzunehmen scheint. Unter Hunderten von Manuskripten ist kaum ein brauchbares. Schon für den Verleger ist die Ernte kläglich. Es ist eine qualvolle Entdeckungsreise, vor der die meisten wohl zurück-

schrecken mögen. Sie und ihre Helfer. Die wenigen wirklich großen Erfolge und ihr bedeutendes materielles Ergebnis sind die Lockungen, welche die vielen, vielen Federn in Bewegung setzen. Es scheint so leicht. Diese von Jahr zu Jahr sich steigernde Produktion nach Möglichkeit einzudämmen, wäre die dringendste Pflicht aller, welche Gelegenheit dazu haben. Und hier sind wir bei den Hauptschuldigen angelangt. Ich meine alle diejenigen, welche von den ‚Schreibenden' zu Rate gezogen und um ein Urteil gebeten werden: die Verleger, die Kritiker, die Regisseure, die Darsteller und sonstige Freunde. Anstatt, wie es geschieht, sich den Autor mit ein paar verbindlichen, oft nichtssagenden Worten, mit einer Empfehlung oder lockenden Aussicht auf eine ferne, schöne Zukunft vom Halse zu loben, sollte man ihm erbarmungslos reinen Wein einschenken, ihm seine absolute Talentlosigkeit rücksichtslos eröffnen, ihm die ungeheuern Schwierigkeiten kraß vor Augen führen und die schleunige Ergreifung eines andern ehrlichen Berufes dringend anempfehlen. Träte an Stelle der konventionellen Lüge die alleroffenste Wahrheit, dann würden manche zur Besinnung kommen, und das Proletariat der Dramatik müßte sich vermindern. Dann würden die Direktoren auch nicht mehr derart mit Manuskripten überschwemmt werden, daß sie überhaupt die Lust und den Mut verlieren, sich durch den Wust durchzuarbeiten. Es rückte die Möglichkeit näher, daß alle eingereichten Stücke auch wirklich gelesen werden könnten. Dann würden Inserate verschwinden, wie dieses: „Welcher Regisseur oder Direktor bringt vieraktiges wirkungsvolles Schauspiel (Anti-Duell-Sache) vor Ende März an seinem Stadttheater zur Uraufführung gegen ein Honorar von sechzig Mark?" Dann würden vielleicht auch die Verleger ihre Annahmegelüste etwas zähmen und die Theaterleiter nicht ebenfalls zu allen möglichen und unmöglichen Annahmen zwingen. Dann brauchten Briefe nicht geschrieben werden, wie der eines ersten Theaters: „Wir sind so weit, daß wir in den nächsten drei Jahren nur erstklassige, hervorragende Werke, die sich als Schlager qualifizieren, akzeptieren können." Oder schön stilisierte Abwimmelungen, wie diese: „In höflicher Beantwortung Ihrer gefälligen Anfrage diene Ihnen folgendes zur Nachricht: Eine Aufführung der ... am hiesigen ... theater erscheint ganz gewiß nicht durchaus ausgeschlossen; doch muß zugleich gesagt werden, daß über andern nächstliegenden Verpflichtungen unsrer Bühne eine solche für die nächste Zeit und auf zunächst absehbare Frist keinesfalls in Aussicht genommen ist." Ist es in diesem Falle nicht viel einfacher und auch aufrichtiger, zu sagen: „Nein, das Werk paßt nicht für uns, danke!"???

Arthur Langen

Zürich

Es war in diesem Blatte schon einmal die Rede von zürcher Theaterzuständen. Nun liegen die künstlerischen Bestrebungen hier weniger im Argen als die zutage geförderten Leistungen. Diese Unterscheidung ist zu machen. Man muß, um den hiesigen Verhältnissen einigermaßen gerecht zu werden, vom Kothurn des Genießenden herabsteigen und sich ein wenig in den Betrieb mischen. Die Dinge sind nicht so ganz auf der Hand liegend und mit einem Wort abzutun, da es sich immerhin um die erste Bühne der Schweiz handelt, die auch in Deutschland von besten Theaterleuten nicht mit Spott, sondern mit Wohlwollen genannt wird.

Die zwei von der Stadt nicht ausrei-

chend subventionierten Theater Zürichs sind für die, welche sie erhalten, nichts mehr als Repräsentationsmöbel der Stadt. Wir nennen das gemeinhin ‚Provinzverhältnisse‘ und dürfen mit Stolz auf sie herabblicken; denn wo gäbe es in Berlin ein Publikum, das das Theater zu einem Toilettengegenstand herabwürdigte! Und weiterhin. Das zürcher Stadttheater ist ein armes Theater. Die Subvention der Stadt reicht nie. Regelmäßig mit einem Defizit abschließend, muß es sich hilfeflehend an die Millionenkassen einiger für den Ruf der Stadt verantwortlich gemachten Privatleute wenden. (Man hält hier etwas vom Vaterland!) Wo wäre in Berlin ein Theater, das gezwungen wäre, über seinen Fonds hinauszugreifen! Aber hier ist eben Provinz.

Es gibt kaum ein Volk mit weniger Bühnensinn als die Deutsch-Schweizer. Kulturell und wirtschaftlich steht daher das Theater auf dem ungünstigsten Boden. Nirgends hat das Theater so wenig mit den innern Bedürfnissen eines Volkes zu tun wie hier. Und das ist in Wahrheit der Grund für die kärgliche Existenz dieses Instituts. Vor einigen Jahren bedurfte man dringlichst einer neuen Subvention. Man verlangte vom Volk eine Einlage von 50000 Francs, um dem Vaterland den Besitz einer das Theaterwesen der Schweiz repräsentierenden Bühne erhalten zu können. Die Volksabstimmung ergab eine entschiedene Ablehnung. Dagegen bewilligte man jetzt den Bau einer neuen Universität mit einem städtischen Anteil von etwa neun Millionen Francs. Das kommt daher, weil der gänzlich aufs Praktische gerichtete Bauern- und Bürgergeist sich immerhin mehr Nutzen von der Wissenschaft als von der Kunst für die Gesellschaft verspricht. Die kapitalistischen Kräfte, selbst wenn sie sich künstlerischen Dingen zuwenden, werden ohne rechte Ueberzeugung verzettelt, und die Stadt blüht von Dilettantenunternehmungen.

Augenblicklich erheben sich einige gesunde Stimmen dagegen. In allen Blättern erscheinen Aufrufe an die Mäcene zur Konzentration der Kapitalskraft auf die zentrale Bühne der Schweiz, das Stadttheater in Zürich. Eine große Aufregung herrscht. Auf der Lützelau im Bodensee soll ein Naturtheater gegründet werden mit einer Summe von 100000 Francs. Der Unternehmer hat vor einem Jahr in dem alten Römertheater von Vindonissa eine Vorstellung der ‚Braut von Messina‘ gegeben, deren Erfolg ihm eine übertriebene Wertschätzung des Freilichttheaters beibrachte. Kontrolliert man den Eindruck der besten Darbietungen eines Naturtheaters, so zerlegt es sich in einen Teil historischer Sentimentalität, einen Teil mit der Darbietung unzusammenhängender Stimmungs- und Dekorationseffekte, und einen Teil suggestiver Massengefühle innerhalb der Zuschauermenge — ein Zustand der Bühnenkunst, den wir nicht ohne Notwendigkeit hinter uns gelassen haben. Unsre Angelegenheiten lassen sich nicht mehr im offnen Zirkus verhandeln. Unser Drama, selbst wenn es mit Massenaufzügen operiert und seine Handlung ins Freie verlegt, ist für uns doch nur unter gänzlich andern optischen Bedingungen szenisch möglich. Unser Drama ist aufs Wort gestellt. Und empfänglich sind wir für die dramatischen Dichtungen unsrer Vorfahren nur, insoweit sie ihren Ausdruck im Wort zentralisieren. Im Freilichttheater findet das pantomimische Element seinen Platz, nicht aber Aeußerungen der Wortkunst und einer Psyche, deren vielfältigen Schwingungen ein ganz andrer Gestus entwachsen ist. Wollen wir unsre Vorfahren durchaus ehren, so singen wir

ihre Lieder mit unsrer Stimme. Das Leben, das wir ihnen geben können, strömt ja doch von uns aus. Und was hätte es für einen Sinn, Lazarus aus dem Grabe zu holen und ihn als geschmückten Leichnam an unsre Tafel zu setzen. So aber geht es, will man uns unsre Vorfahren im Naturtheater erscheinen lassen, wo ein pantomimisches Drama etwa der ‚Schlacht von Marignano' bessere Dienste leisten würde als die ‚Braut von Messina' von Schiller oder die ‚Sappho' Grillparzers. Das Wortdrama hat keine Wirkungskraft im Freilichttheater. Empfindliche Menschen werden sofort Zuschauer der Zuschauer: sie sehen Szene, Publikum und Landschaft als ein Ganzes, das ihnen eine malerische, poetische oder sonstige künstlerische Reizung verursacht. Die Stimme des Dichters aber gleitet an ihnen vorüber, das Wort des Darstellers wirkt physikalisch auf sie, der Ton prallt am Ohr ab, und die szenische Handlung wirkt zuletzt doch nur pantomimisch, stumm und balletmäßig.

Einige vernünftige Köpfe begreifen das hier und protestieren dagegen, daß zürcher Mäcene diesen Bestrebungen Gehör geben, anstatt ungleich ernstern und dem Empfinden der Zeit verwandtern Anstalten ihrer Vaterstadt. Wo man nicht Geld hat für einen gereiften Kunstwillen, da sollte man doch wahrhaftig keinen Rappen für einen ungereiften haben. Dieser zwar macht dem Volk Vergnügen, jener aber uns. Und ich stimme immer für mein Vergnügen.

Noch einmal: Es gibt wohl kaum eine Provinzstadt von der Größe Zürichs in Deutschland, wo eine derartige Interesselosigkeit am Theaterwesen herrscht wie hier. Und hätte Zürich Aktionäre für sein Theater wie Reinhardt für das seinige, und böte es Leistungen wie das Brahmsche Ensemble, so wäre die Anteilnahme des Volkes gerade ebenso gering. Geographische und historische Bedingungen mögen daran Schuld sein. Jedenfalls fehlt jeder Kontakt zwischen Volk und Bühne, so daß diese sich vollständig selbst überlassen ist.

Und dennoch. Man sieht, es ist nach allem durchaus unnatürlich. Das Theater hat Ambitionen. Es hat künstlerische Qual und fühlt sich von Höherem beunruhigt. Es gibt sich nicht zufrieden. Es fühlt Möglichkeiten in sich, die es mehr geschätzt wissen möchte als seine Taten. Mein bürgerliches Gewissen, das sehr rechtlich empfindet, sieht es nicht gern, daß dieses Theater, wäre es zum Beispiel in Berlin, gewiß glimpflicher beurteilt würde als in dieser Isolierung. Die Wege der deutschen Bühne werden mit größter Aufmerksamkeit beobachtet, jede Weisung guter Vorbilder wird mit Dank und Eifer aufgenommen. Auch aus eigenen Intentionen versucht man es gelegentlich. So gab man jüngst ‚Gyges und sein Ring' mit neuen, in ihrer Schlichtheit phantasievollen, dem kultivierten Kunstgeschmack modernsten Szenenstils abgelauschten Kulissen, ohne Pause und ohne Souffleur. So etwas hat auch das Recht, bemerkt zu werden. Allerdings spielt man in gutem Rahmen mittelmäßig. Eben Provinz. Aber in der Provinz wirkt es über allen Ehrgeiz hinaus wie ein bischen Sehnsucht. Und die hat man doch überall lieb. Franz Vallentin

Marionettentheater

Im wiener Cabaret ‚Fledermaus', das die Heimstätte modernster, konventionsfreiester Kunst und Bohêmelustigkeit geworden ist, produzieren sich jetzt münchner Künstler mit ihrem vom Schriftsteller Brann geschaffenen Marionettentheater. In dem kleinen, von der Wiener Werk-

stätte geschaffenen wunderhübschen Zuschauerraum hat auch die Bühne keinen großen Raum. Erwachsene, wirkliche Menschen bewegen sich dort nur beengt. Für die Marionettenbühne sind die idealen Dimensionen gegeben. Man sieht Kunst und Leben hier wie durch ein verkehrtes Opernglas: verkleinert, aber schärfer. Die Kostüme der Puppen sind von münchner Künstlern entzückend verfertigt. Die Miniaturkulissen von höchstem Reiz. Es lag nun das Problem vor, ob man auf dem Kasperletheater auch ernste Kunstwerke lebendig gestalten könnte. Nun, Dramen, die für lebende Menschen zugeschnitten sind, lassen sich nicht in diese Maße zwängen. Hamlet und Tasso sind nicht am Draht zu ziehen. Aber es gibt eine Kunstgattung, die zwischen der Realität und der spielfreien Phantasie liegt, zwischen dem Leben und dem Traum. Und mit ihr läßt sich auf dem Marionettentheater das Wundervollste bewirken. „Das Wesen der Puppenspiele ermöglicht es, daß sich die Phantasie des Dichters höher als sonst über die Realität des Lebens schwingt und anderseits wieder tief unter das Niveau des wirklichen Lebens sinkt und derber, deutlicher redet, als es sonst die Gesetze der Kunst gestatten", habe ich an andrer Stelle geschrieben. Ohne in Wolken zu verschwinden, aber auch ohne gemein oder banal zu werden, schaut und schildert der Marionettendichter menschliche Leidenschaften aus der Vogelperspektive. Im Spiel der Puppen darf der Dichter Wahrheiten sagen, die Essenzen des wirklichen Lebens sind und lebendigen Lippen hohl klingen würden. Er darf übertreiben. Er kann, an die realen Erscheinungen und Lebenswirkungen nicht mehr gebunden, sich Wesen schaffen und sie auf die Bühne stellen, die so Werke seiner selbst sind, wie wir wirklichen oder vom Dramatiker nachgeahmten Menschen Produkte einer höchsten unbekannten Kraft sind. All dieses ist nun Arthur Schnitzler in seinen meisterhaften Puppenspielen gelungen, von denen wir auf der Marionettenbühne eines: den ‚Tapfern Cassian' sahen.

Dieses Spiel handelt im siebzehnten Jahrhundert, in einer kleinen deutschen Stadt. Ein junger Student ist im Begriff, seine Geliebte zu verlassen. Er ist ihrer Reize satt, er sehnt sich nach dem Zauberleib der großen Schauspielerin, nach jenem Irrlicht von Weib, das tausende Männer behext, Fürsten und Knechten zur Lust gedient hat und immer noch mit furchtbarer Macht Männer zu seiner sündhaften Schönheit lockt. Der Student hat im Falschspiel die Dukaten gesammelt, die er ihr vor die Füße werfen will, als Preis ihrer Liebe. Sie will und muß er genießen oder sterbend ins Nichts versinken. Da kommt sein Vetter der ‚tapfere' Cassian auf seine Bude. Der ist ein echter Maul- und Degenheld das siebzehnten Jahrhunderts... halb Held, halb Strauchritter, großmäulig und tatenprotzig, mit Waffen und Worten klirrend: der Bramarbas in Ueberlebensgröße. Ihm gefällt seines Vetters Mädchen. Und sie fliegt ihm zu, wie die Motte dem Licht. Aber Cassian braucht Geld, Cassian gelüstet es auch nach der Schauspielerin, von der ihm sein Vetter träumend erzählt. Sie spielen Würfel. Erst gewinnt der Student, dann Cassian: alle, alle die Dukaten, das Reisegepäck, die Geliebte. Der Student ist alles dessen beraubt, was er hatte. Nur seine Sehnsucht blieb ihm, und sie gibt ihm Mut. Er sucht Händel mit dem Schurken Cassian. Sie fechten. Der Student wird tödlich getroffen. Cassian packt seine Geliebte zusammen, höhnt den Sterbenden: Morgen wird er die Schauspielerin umfangen. Der

Student bleibt sterbend allein. Sein Diener bringt ihm die Flöte. Unter ihren Tönen verhaucht er das Leben...

Dieses Stück mit seinen krassen Farben, mit seiner wundervollen Sprache, mit seiner Stimmung ferner Zeiten, mit seiner in der Tiefe liegenden Psychologie der Liebe, ist fähig und wert, für sich selbst eine Marionettenbühne zu schaffen. Man ist ergriffen und überwältigt, wenn man es sieht. Es hat in allem andre Dimensionen als das wirkliche Lebensdrama. Hier ist es robuster, dort ist es feiner, hier tiefer dort höher. Manchmal scheint es aus Wolken herab zu reden, manchmal scheinen unbekannte Töne aus unserm Selbst zu dringen. Max Messer

Rita Sacchetto

Die Tänze streifen sehr oft die Pantomime. Und das schadet. Es kommen jene einstudierten Bewegungen, das Kopfschütteln, das Armewerfen und Händespreizen, wie wir es bei schlechten Schauspielern gewohnt sind. Gerade das Tanzmäßige, Rhythmische, von innen Belebte tritt zurück.

Rita Sacchetto will darstellen. Darum gibt sie Nationaltänze ‚im Kostüm'. Darum gibt sie Kulturepochen ‚im Kostüm'. Darum gibt sie Balletteinlagen in Tondramen ‚im Kostüm'. Nur selten befreit sie sich von diesem Nebenbei, das sie zur Hauptsache macht, und kommt zu einer frohen, leichten Natürlichkeit, der zuzuschauen Freude macht. So vielleicht am ehesten in dem ‚Liebeswalzer' von Brahms und den ‚Frühlingsstimmen' von Strauß. Wo man aber, wenn man an die Wiesenthals denkt, den Kontrast von Natürlichkeit und Gewolltheit empfindet. Dieses Springen, dieses Jubeln, dieses Lauschen bleiben Einzelheiten, sie verbinden sich nicht zu einem erlebten Ganzen, dessen Teile durch einen freien, sich ausströmenden Rhythmus verbunden sind. Es bleibt bei der Pose.

Das Entscheidende wird klar, wenn man an die Ruth Saint Denis denkt. Die auch im Bühnenrahmen auftritt. Indischer Tempel, Marktszenen. Da aber bleibt die Umgebung zurück. Die Umgebung wirkt nur mit, als Suggestion. Der Tanz, der Ausdruck des Persönlichen, überwindet die Szenerie, die Bewegung des Starren, und wir sehen nur den schwebenden Rhythmus einer Figur, die die Steigerung, den eigentlichen Sinn der Darbietung, die Erhöhung gibt. So daß das Theatralische, das Milieu, verschwindet, in dem aber auch ein Teil des Wesens, des Charakters der Darbietung lebt.

Es besteht außerdem bei der Sacchetto eine Dissonanz. Das Körperliche geht nicht auf in der Musik, und die Musikbewegung setzt sich nicht unmittelbar um in Körperliches. Und das ist wohl der Grundfehler: die Tänze wirken ausgeklügelt. Es fehlt ihnen das Schönste: die Unmittelbarkeit. Ernst Schur

Buckelhans

Wiedersehen macht Freude! Vor fünfzehn Jahren gab den ‚Jean Mayeux' des Blanchard de la Bretesche in den Reichshallen eine französische Gesellschaft, und ein Kind konnte das Gruseln lernen. Jetzt hat, für die Karwoche, das Metropoltheater denselben ‚Buckelhans' abgestaubt, und da fällt zunächst auf, daß die Bannkraft solch einer Pantomime ganz und gar nicht mehr unentrinnbar ist. Drei Akte sind viel, und man ertappt sich immer wieder darauf, daß man an Ostereier, an den Gardasee, an Heinrich Manns jüngste Romanherrlichkeit denkt. Aber selbst was für die Ereignisse und die Gestalten des Mimo-

dramas übrig bleibt, ist weniger ein Gefühlsanteil als ein literarhistorisches Interesse. Hat d'Ennerys Spektakel von den ‚Beiden Waisen' nicht ungefähr dieselbe Handlung? Ist dieser buntkarierte Titelhöcker nicht aus Sues ‚Ewigem Juden'? Oder ein noch rührseligerer Doppelgänger von Victor Hugos Quasimodo? Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie. Es ging unverkennbar von diesem romantischen Plunder eine grobe Nervenwirkung auf eine ästhetisch vorurteilslose Schicht aus. Und doch würde dieser Wirkung selbst diese Schicht sich entziehen, sobald man das Experiment machte, die schaurig-schönen Geschehnisse, wie noch vor dreißig Jahren, von regelrechten Reden begleiten zu lassen. Ja, das Experiment würde nicht einmal gemacht werden können. Denn wenn die Reden zu den Geschehnissen irgend passen sollten, dann würden sich im Zentrum der Reichshauptstadt keine drei mimischen Talente finden, die sie über die Lippen brächten, ohne den himmelschreienden Schwulst durch ihr eigenes Gelächter zu töten.

Unser Mimodrama lebt davon, daß neben die pseudo-tragischen Elemente, die jenem vorgestellten Schwulst entsprechen, gleichberechtigt burleske Elemente treten, deren Wert man am stärksten dort empfindet, wo sie fehlen. Der dritte Akt ist durchaus seriös und versagt völlig. Buckelhans ersticht erst die schöne Jeanne, die er aus den Klauen seiner Mutter Kupplerin und seines Bruders Zuhälter gerettet hat, und die nun nicht aus Dankbarkeit ihn, sondern aus Liebe einen Mann ihrer Gesellschaftssphäre heiraten will, und stürzt dann sich selbst von einem Felsen. Friede seinen Knochensplittern! Aber was voraufgeht, hat die richtige Mischung. Es bleibt sich immer bewußt, daß das Auge doppelt gelabt werden muß, wenn das Ohr leer ausgeht oder gar durch das sentimentale Gedudel einer unaufhörlichen Begleitmusik gelangweilt wird. So sehen wir denn im ersten Akt das grelle Treiben eines Apachenballes, mit primitiven Zauberkunststücken, obligatem Cancan und einer solennen Prügelei, die im gesprochenen Drama sicherlich genau so pantomimisch vollzogen werden würde. Der zweite Akt reduziert diesen vergnügten Volksfaustkampf auf ein Knuff- und Puffduell zwischen den feindlichen Söhnen der alten Kupplerin, die ihrerseits zur Unterhaltung der Einwohner die Partnerschaft an einem Duett beisteuert. Diese erschütternd parodistische Gesangsszene, bei der selbstverständlich kein Ton zu hören ist, stellt den Höhepunkt des Mimodramas dar. Hier wird die ganze Gattung anknüpfen müssen, wenn sie eine Zukunft haben will. Die Tragiken der Seele können uns nur noch durch Differenzierungen eindringlich werden, für die das Wort schwerlich zu entbehren sein wird. Die Komiken des Körpers sind nicht auf Worte angewiesen.

Voraussetzung ist dabei freilich, daß die Geberdensprache der Darsteller reich und beweglich genug ist. In Norddeutschland ist sie das selten. Man beschränkt sich meistens auf die eingelernten, ungraziösen Gestikulationen der professionellen Balletttänzer. Um so größer war die Ueberraschung, daß es im Metropoltheater eine fast südländisch flüssige Vorstellung zu sehen gab. Mit dem groß und kleinen Himmelslicht wurde ein bischen violetter Unfug getrieben, aber an den Darstellern war kaum etwas auszusetzen, und Herr Josef Giampietro, der Buckelhans, ließ es von neuem höchst bedauerlich erscheinen, daß er für die berliner Schauspielkunst bis auf weiteres verloren ist.

S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 18
30. April 1908

Dichterliebe / von Sven Lange

Ein Schauspiel in fünf Akten, das in deutscher Sprache vorläufig nur als Manuskript vorliegt, und dessen Bühnenvertrieb der Verlag Albert Langen in München übernommen hat. Ueber den Inhalt unterrichtet der Artikel ‚Kopenhagen' in der Rundschau dieser Nummer. Dort wird ‚vier oder fünf Szenen' ‚ein tiefes und pulsendes Leben' nachgesagt. Von diesen Szenen folgen hier zwei.

Vierter Akt

Bei Herreborgs. Das Kabinett der Frau Herreborg: ein elegant und reich ausgestattetes Zimmer. An der Form und Farbe der Möbel und am Charakter der Kunstwerke merkt man das Bestreben, modern zu sein — sogar in etwas übertriebener Weise.

Vierte Szene

Die Türe rechts öffnet sich und Frau Herreborg tritt ins Zimmer. Sie hat noch Hut und Mantel an und trägt in der Hand einen nassen Regenschirm.

Frau Herreborg (lachend): Aber was ist denn das — du stehst da und setzt Blumen ins Wasser?

Herreborg: Guten Tag.

Frau Herreborg (geht nach der Tür zurück, die offen steht): Ich hatte doch Sie darum gebeten, Julie.

Das Mädchen: Ja, aber der gnädige Herr und das Fräulein wollten selbst.

Frau Herreborg: Ist Luise hier gewesen, Franz? (Gibt dem Mädchen Hut und Mantel)

Herreborg: Ja.

Frau Herreborg: Ist sie wieder gegangen?

Herreborg: Ja.

Frau Herreborg: Danke, Julie.

(Das Mädchen hat Frau Herreborgs Sachen genommen. Sie geht jetzt hinaus und schließt die Tür. Frau Herreborg kommt nach vorn. Sie sieht frisch und verjüngt aus. Ein Schein von Heiterkeit und Glück strömt aus ihren Augen und ihrem Lächeln)

Frau Herreborg (geht an den Spiegel): Na, du, so ein Wetter!

Herreborg (der immer noch bei den Blumen steht und seine Frau von der Seite betrachtet): Abscheulich . . .

Frau Herreborg (ihr Haar ordnend): Nein, du — du hättest blos den Regen anfühlen sollen — der ist so warm! (Lacht) Ich bin ja noch ganz naß im Gesicht! Ach, war das schön . . . ich bin den ganzen Weg nach Hause gegangen . . . Am liebsten hätt ich den Regenschirm zusammengeklappt . . . Der schöne Frühlingsregen! (Wendet sich ihm zu, lacht) Na, und du setzest immer noch Blumen ins Wasser! (Geht zu ihm hin)

Herreborg: Ich stehe hier und nehme Abschied von ihnen. Diese Gatlaja hier bekomm' ich nie mehr zu sehen . . . und die dort . . .

Frau Herreborg: Wars nicht recht, daß ich sie genommen habe?

Herreborg: Im Gegenteil. Ich beneide sie darum, daß sie ihren Tod von so schönen Händen gefunden haben.

Frau Herreborg: Danke schön, du — das war nett gesagt! Jetzt sollst du sehen — jetzt helfen wir uns gegenseitig . . . denn das, was du da gemacht hast, (lacht) das kann ich nicht recht brauchen . . . Rot und lila zusammen, Franz! — Du hast doch sonst einen so feinen Farbensinn. Nein, jetzt sollst du mal sehen . . . (Nimmt die Blumen wieder aus dem Glase) Ach du, da unten im Treibhaus war heute vormittag ein Duft — der hat mich ganz betäubt. Dann habe ich, soviel ich fassen konnte, zusammengerafft — am liebsten hätte ich alles in meine Zimmer mitgenommen . . . Ist jemand hier gewesen?

Herreborg: Niemand, der dich interessieren könnte.

Frau Herreborg: Ach richtig: Luise! Bist du maliziös? . . . Ich mag Luise wirklich sehr gut leiden, wenn sie blos nicht so . . . na, so werden schließlich wohl alle gewerbsmäßigen Wohltätigkeitsdamen (parodierend) sie streuen bei jeder Betonung Almosen um sich . . . Ja, gib mir die Glyzine dort, sie soll in die große Vase . . . danke . . . Weißt du was, Franz, du gefällst mir eigentlich am allerbesten, wenn du so ganz still umhergehst — dann siehst du so hübsch nachdenklich aus — wie ein kluger, betrübter kleiner Junge.

Herreborg: Na — klug?

Frau Herreborg: O, entsetzlich klug! Unheimlich klug, du! . . . Weißt du was, Franz . . . Danke, die weiße Iris da, wenn du mir die reichen wolltest. Was wollte ich doch sagen . . . Noch ein paar . . . gib sie mir alle . . . danke . . . Gewiß, siehst du — du bist klug, du bist so klug, daß mir manchmal scheint: wenn du eine von deinen kleinen Sachen sagst — so wird alles dumm und leer um dich herum . . . ja, ich selbst auch! . . . Du bist zu klug — du bist zü klug. (Steht kurze Zeit still, in anderm Ton) Vielleicht wäre es besser, für dich und mich, wenn du dumm gewesen wärest . . .

Herreborg: Was suchst du? Die hier?

Frau Herreborg: Die dort? . . . Nein, gib mir lieber die roten Kamelien — ja, den Zweig da . . . danke.

(Pause. Frau Herreborg steht da und macht sich mit den letzten Blumen zu schaffen. Ihr Ausdruck ist ernst — aber bald bricht ihr Glücksgefühl in einem Lächeln durch. Herreborg steht in einiger Entfernung von ihr und beobachtet sie von der Seite. Als er sie lächeln sieht, räuspert er sich plötzlich scharf)

Herreborg: Hast du dich entschlossen, in diesem Jahr nicht zu verreisen?

Frau Herreborg (es macht sie etwas betroffen — sie sieht ihn hastig und scheu an): Wie weißt du das?

Herreborg: Ja — das Stubenmädchen ließ vorhin so eine Aeußerung fallen . . . Ich hatte den Eindruck, als ob du dich anders entschlossen hättest.

Frau Herreborg (nervös): Ich habe mich natürlich nicht irgendwie entschlossen — aber jetzt, wo du es sagst, gestehe ich, daß es mir Spaß machen würde, einmal im Frühjahr zu Hause zu sein . . . Hierzulande ist das ja die einzige Zeit im Jahr, wo die Natur einen empfinden läßt, daß es schon eine Art Glück ist, blos zu atmen . . . Und heute ist der Frühling über mich gekommen wie ein rechter Rausch . . .

Herreborg: In den sechs Jahren, seit wir verheiratet sind, bist du alljährlich gerade vor dem Frühling hierzulande geflohen — so drücktest du dich selbst aus . . .

Frau Herreborg: Wirklich . . . Ja, dann ist der Frühling wohl immer ungemein abscheulich gewesen.

Herreborg: Wie heute also?

Frau Herreborg (mehr und mehr nervös werdend, sie reißt ein paar Blumen wieder aus dem Glase heraus): Ja, du kannst ja recht gut reisen.

Herreborg (wendet sich von ihr ab, fast lautlos): Danke . . .

Frau Herreborg (dreht sich nach ihm um. Ruhiger): Ja, wir sind doch unabhängig von einander, nicht wahr? Das ist ja eine alte Verabredung, an die ich dich wohl nicht zu erinnern brauche?

Herreborg (schweigt, er fährt fort umherzugehen, ohne sie anzusehen)

Frau Herreborg: Ja, ich meine, nur — es ist doch eine Tradition in deiner Familie, daß man in jedem Frühjahr nach dem Süden reist — und ich finde wirklich, du solltest die Familientraditionen beibehalten. Ich könnte ja deswegen recht gut hier bleiben . . .

Herreborg (bleibt stehen, sieht sie an und lächelt): Und die Familientraditionen hier beibehalten?

Frau Herreborg (wirft die Blumen hin, die sie in der Hand hält, hastig und trotzig): Wenn du willst, ja! (Herreborg duckt sich plötzlich, sein Gesicht wird ganz schlaff. Er sieht sich scheu um und nähert sich langsam und zögernd dem Tisch, an dem sie steht)

Herreborg: Zürnst du mir?

Frau Herreborg: Ja, ich bin empört über dich!

Herreborg: Warum nur? Weil ich das gesagt habe?

Frau Herreborg: Die Anspielungen auf Vater — ach, die hab ich ja kaum gehört! . . . Dein Gesicht ist es — dein Lächeln — all das . . .

Herreborg: Mein Lächeln . . . eine Grimasse, du.

Frau Herreborg: Ja . . . und mit der Grimasse hast du alles zwischen uns beiden zerstört.

Herreborg (wendet sich von ihr ab): Du sagst da große Dinge, Bertha.

Frau Herreborg (bewegt): Ja, es ist wahr! . . . Die Grimasse hat sich in mein Herz gebohrt und hat es ausgesogen! Es ist nichts mehr übrig, es ist jetzt nichts mehr übrig!

Herreborg (bleibt stehen): Durch meine Schuld, nein.

Frau Herreborg (beginnt hastig im Zimmer umherzugehen): Es ist deine Schuld! Wie kannst du nur glauben, daß ich hier tagaus tagein leben könnte und fühlen, wie all meine Kraft und Freude . . . meine ganze Jugend Tropfen für Tropfen aus mir herausgequält wird — glaubst du, daß ein Mensch, daß ein Weib das ertragen kann? Und noch bin ich Weib — noch bin ich stark und jung und froh . . . das hast du mir nicht nehmen können . . . ich empfinde das täglich mehr und mehr!

Herreborg: Wie beredt du auf einmal geworden bist.

Frau Herreborg: Ich fürchte mich nicht mehr vor deiner Ironie. Gott weiß es, du hast alles getan, was du konntest, um mein Leben zu töten und mich mit Schweigen und Spott und Lächeln vereisen zu lassen. Aber ich bin zu stark für dich, du wirst es sehen. Ja, du wirst es zu sehen bekommen (bleibt am Tische stehen, sie wendet Herreborg den Rücken zu)

Herreborg (geht zu ihr hin): Glaubst du, ich liebte dich nicht mehr?

Frau Herreborg (ohne sich umzudrehen): Ich glaube, daß du mich liebst. Aber wenn du mich hassest, so könntest du mir keinen größern Schaden zufügen, als du es jetzt tust — und was kann es denn helfen? Es ist aus — es ist gänzlich aus zwischen uns beiden.

Herreborg (steht eine Weile da. Leise und mit Anstrengung): Was bedeutet das, praktisch gesagt? Scheidung?

Frau Herreborg (sie hat die Blumen genommen, die sie vorher aus der Vase gerissen hatte und setzt sie nun wieder hinein. Gedämpft und ruhig, ohne ihre Stellung zu verändern): Das ist deine Sache. Wenn du mich entbehren kannst, mußt du die Konsequenzen auf dich nehmen, die möglich sind.

Herreborg (lächelt): Du sprichst wie einer, der Macht besitzt.

Frau Herreborg (dreht sich nach ihm um): Ich spreche die Wahrheit. Und eins sollst du wissen, Franz — alle die Umschweife und Ausflüchte und auch all die halben Versprechen und halben Angebote, — all das Geflimmer, womit die Luft um mich her hier im Hause erfüllt gewesen ist — — ich sehe jetzt durch all das hindurch und gehe hindurch, dorthinaus, wo der Weg offen und frei ist. Und ich verstehe nichts — — nein, ich begreife nichts davon . . . Sieh diese Blumen alle an, wie offen sie dastehen — eine jede hat ihr ruhiges Gesicht . . . sie lächeln mich an, und ihr Duft dringt in mich ein . . . und den gesegneten warmen Regen, der vorhin auf mein Gesicht gefallen ist, — den merk ich noch immer —

ich hab einen Bund geschlossen mit all dem . . . es ist, wie wenn die Natur selber mich und mein Herz geweiht hätte . . . O, könnt' ich es nur so sagen, wie ich es empfinde, so groß und grad heraus . . . O, ich bin glücklich . . . (sie ist bewegt, geht im Zimmer umher, bleibt stehen. Sieht geistesabwesend auf Herreborg. Bald darauf): Ja, du stehst da und lächelst, du Aermster. Ja, lächle nur.

Herreborg (fährt leicht zusammen): Lächle ich?

Frau Herreborg (geht an ihm vorbei): Nun jedenfalls rufst du mich in die Wirklichkeit zurück — in mein Zimmer zurück. Aber hier ist auch gut sein . . . (leise) ja, bald.

(Einen Augenblick Schweigen. Herreborg steht und sieht nach ihr. Seine blinzelnden Augen öffnen sich völlig und sein Lächeln macht einem angespannten Ausdruck Platz)

Herreborg (gedämpft): Du erwartest Paul Ferring — nicht wahr!

Frau Herreborg (steht still, dreht sich um und sieht ihn an darauf): Paul Ferring — ja, er kommt.

Herreborg: Seinetwegen hast du das Zimmer mit Blumen geschmückt.

Frau Herreborg (leise): Ja, seinetwegen.

Herreborg: Seinetwegen willst du nicht reisen?

Frau Herreborg (zwingt ein): . . . Ja (hervor, weil sie Furcht hat, doch ihre Stimme ist dabei ruhig)

Herreborg: Du liebst ihn.

(Frau Herreborg schweigt, fährt jedoch fort, ihn anzusehen. Pause. Herreborgs Körper wird von heftigem Zittern geschüttelt, während er sie anstarrt. Dann dreht er sich um und geht langsam ans andre Ende des Zimmers)

Frau Herreborg: Ja, — was nun?

Herreborg (bleibt stehen und wendet sich nach ihr um): Was nun? . . . Nichts — nehme ich an.

Frau Herreborg: Nichts? Keine Scheidung?

Herreborg: Wenn du es mir überläßt, nein.

Frau Herreborg: Er kann also hierher ins Haus kommen . . . und du wirst ihn empfangen?

Herreborg: Natürlich — wenn du es wünschest.

Frau Herreborg: Aber wenn nun die Leute anfangen, darüber zu sprechen?

Herreborg: Das ist mir gleichgültig.

Frau Herreborg (geht hin zu ihm, sieht ihn an, leise): Franz — erkläre es mir. Ich kann es nicht verstehen. Wie kannst du es so hinnehmen? (Setzt sich)

Herreborg: Hattest du etwas andres erwartet?

Frau Herreborg: Nein . . . vielleicht nicht . . . ich weiß nicht — du bist ja nicht so wie all die andern . . . Aber dein Ausdruck ist jetzt so seltsam . . . (Sie starrt ihn an, leise und abgerissen) Es ist, wie wenn

. . . ich in etwas hineinsähe, von . . . dessen Existenz ich vorher nichts gewußt habe . . .

Herreborg (streicht sich übers Gesicht): Die Erklärung hast du vorhin selbst gegeben, und sie ist sehr einfach. Ich kann dich nicht entbehren.

Frau Herreborg: Aber du hast mich doch gar nicht!

Herreborg (neigt sich über sie hin, mit leiser Stimme, die ein wenig zittert): Habe ich dich nicht? . . . Ich bin doch, wo du bist, nicht wahr! Du wohnst hier und hier wohne auch ich — diese Wände umschließen uns beide . . . Ich atme dieselbe Luft, die du geatmet hast . . . hier tritt mein Fuß auf, wo auch der deine geruht hat . . . Wir essen an einem Tisch, ich berühre die Dinge, die du mit deinen Händen berührt hast, und ich kann dich sehen. Wie kannst du da nur sagen, daß ich dich nicht habe?

Frau Herreborg: Ist dir das denn genug, Franz?

Herreborg (richtet sich auf): Es ist lange schon genug für mich gewesen — das weißt du.

Frau Herreborg: Ja — früher. Aber — jetzt?

Herreborg: Jetzt mehr als früher.

Frau Herreborg: Nein — ich begreif es nicht! Ist das Schlaffheit oder Selbstquälerei oder Stolz — oder was ist es?

Herreborg (lächelt): Ihr Frauen wollt doch auch für alles einen Namen haben. Ich weiß nicht, wie es heißt — ich bin es, so wie ich bin. Es ist meine innerste Natur. Ich erreiche kaum etwas damit, indem ich dir nähern Bescheid gebe. (Will gehen)

Frau Herreborg (umfaßt seinen Arm): Doch, ich muß es wissen, Franz, du mußt mir antworten! (Leise und eindringlich, fast zärtlich) Bist du unglücklich? Leidest du?

Herreborg (starrt auf ihre Hand, die auf seinem Arm liegt, blickt auf): Ich kann wohl sagen, daß ich leide. Aber ich bin nicht unglücklich. Empfände ich meine Leiden als Unglück, so würde ich mich wohl davon freimachen. Nun . . . nun genieße ich sie eben.

Frau Herreborg (läßt seinen Arm los): Du genießest sie?

Herreborg (entfernt sich von ihr und geht im Zimmer umher): Du hast vorhin von meinem Lächeln gesprochen. Ich hab' es eine Grimasse genannt. Das ist richtig, weil ich die Empfindung habe, als wär' es mit einem Messer in mein Gesicht eingeschnitten. (Er stellt sich vor den Spiegel und betrachtet sich) Einem verzweifelten Clown gleiche ich jetzt am meisten.

Frau Herreborg (leise und unwillkürlich): Ja . . .

Herreborg: Und die Maske werde ich behalten, solange wir zusammen sind. (Wendet sich vom Spiegel herum) Sie ist von Anfang an eine Waffe gegen dich gewesen, sie sollte meine verzweifelte Liebe vor deiner Gleichgültigkeit schätzen. Später hat sich dies Lächeln mehr nach innen gewandt, gegen mich selbst. Ist tief und unbeweglich geworden.

(Er bleibt eine Weile stehen — dann geht er langsam zu ihr hinüber) Und so wird es bleiben, du magst gegen mich unternehmen, was du willst, weil ich auf alles gefaßt bin, und weil alles, was geschehen kann, nur die Wollust zu steigern vermag, die ich empfinde, indem ich um deinetwillen leide. (Er steht hinter ihr, hebt den Kopf und sieht auf) Aber sollte ich dich einmal ganz verlieren, so würde die Maske über meinem Gesicht zerfallen, und alles würde verstummen. Darum will ich dich nicht verlieren, denn ich will nicht sterben.

(Pause. Frau Herreborg hat den Kopf geneigt und blickt nieder. Herreborg räuspert sich plötzlich, gleichsam verlegen)

Herreborg: Ja, eine nähere Erklärung kann ich gewiß . . .

Frau Herreborg: Ach, sags nicht, Franz. Schweig ein wenig still, hörst du . . . (Sie legt die Hand vor die Augen)

Herreborg (steht und sieht sie an): Lauschst du? Worauf lauschst du?

Frau Herreborg (ohne die Stellung zu ändern): Auf das, was du gesagt hast. Wenn ich dich nicht ansehe, hast du eine sonderbare Macht über mich. Und deine Stimme ist so schön . . . Ich weiß jetzt nicht aus noch ein . . .

Herreborg (geht weg von ihr, lächelt): Ich bitte dich, Liebste — stör' mir meine Kreise nicht.

Frau Herreborg (sieht scheu nach ihm hin, erhebt sich): Nein — du hast recht. Es mag kommen, wie es kommen soll. (Geht an ihm vorbei) Aber es ist schwer, vorwärts zu kommen — schwerer als ich gedacht hatte. Früher habe ich gemeint, es sei wie ein Spiel — jetzt wird es auf einmal schwer. (Bleibt stehen, blickt vor sich hin, leise und bewegt) Aber dann wird das Glück wohl um so wertvoller für mich, wenn ich erst soweit bin . . .

Herreborg (nähert sich ihr): Bin ich derjenige, der . . . (Es klopft an der Türe rechts)

Sechste Szene

Der Diener läßt die Tür für den eintretenden Ferring offen und schließt sie dann.

Ferring (bleibt nicht weit von der Tür stehen und sieht Frau Herreborg mit strahlenden Augen an): Guten Tag . . .

Frau Herreborg (leise): Sie sind gekommen . . . (Sie tritt zu ihm hin, ergreift seine Hand und hält sie fest. Streicht ihm leicht mit der andern über Schultern und Haar. Lächelt) Sind Sie naß?

Ferring: Nein, ich . . .

Frau Herreborg: Sie sehen vergnügt aus.

Ferring: Ja . . ich . .

Frau Herreborg: Kommen Sie hierher, damit ich Sie anschauen kann . . . Hier ist es so dunkel. (Sie führt ihn zum Fenster hin und betrachtet ihn. Leise): Ja, Sie sind es . . . Wie Ihre Augen brennen . . .

Ferring (flüstert): Sie wissen nicht, wie ich mich nach Ihnen gesehnt habe!

Frau Herreborg (läßt ihn los): Wie ist es gegangen?

Ferring: Gegangen? Was denn?

Frau Herreborg: Auf der Generalprobe?

Ferring: Ich weiß nicht . . . Gut, glaube ich — jedenfalls haben mir am Schluß mehrere Menschen die Hand gedrückt . . . Aber ich habe so wenig davon gesehen. Ich entsinne mich, daß der Direktor mir nachlief und mich fortwährend mit seinen Fragen quälte. Schließlich fand ich in einer Parterreloge einen Winkel, wo es finster war: da hatte ich Frieden, da konnte ich an Sie denken.

Frau Herreborg (lächelt): O, Ferring . . . Aber das Stück?

Ferring (sieht sich um): Sie wohnen hübsch hier . . . Und all die Blumen — das erinnert mich an unser Gut daheim, an das Treibhaus, in das wir nicht hineindurften. Aber ich bin immer hingelaufen, denn da roch es so gut.

Frau Herreborg: Aber sagen Sie doch, machen Sie sich denn nichts mehr aus dem Stück? Ihrem eignen Stück?

Ferring: Nicht die Spur. So ein dummes Zeug. Sich hinzusetzen und zu schreiben und die Dinge zu verdrehen — das ist doch das Lächerlichste, was es in der Welt gibt! Sie sind die Wirklichkeit und Sie . . .

Frau Herreborg (legt die Hand auf seinen Mund. Ferring greift darnach und küßt sie leidenschaftlich. Frau Herreborg entfernt sich etwas von ihm)

Ferring: Darf ich das nicht sagen? Glauben Sie es nicht?

Frau Herreborg: Doch — ich weiß es ja . . . Aber . . . das ist so stürmisch mit einem Mal . . . ich kann nicht . . .

Ferring: Haben Sie meinen Brief heute Morgen bekommen? (Setzt sich)

Frau Herreborg (lächelt): Ja . . . den ganzen Tag über hab' ich einen wirren Kopf gehabt von dem Brief . . . Mein Schneider hat gesagt . . . ja, Sie wissen nicht, wie Damenschneider sind, das ist ein fürchterliches Volk . . . der hat gesagt, ich sähe aus wie ein junges Mädchen, das sich eben verlobt hätte.

Ferring (lacht): Das haben Sie ja auch getan.

Frau Herreborg: Wie übermütig Sie sind!

Ferring (geht zu ihr hin, beugt sich über sie): Ich bin übermütig, weil ich toll vor Glück bin! . . . O könnt' ich Ihnen nur erzählen . . . Wenn ich an den letzten Monat zurückdenke — es ist der seltsamste, den ich je erlebt habe . . . Ich habe mit den Sternen geredet und mit der Sonne und den großen Bergen — — das alles waren Sie! Neunzig Tragödien haben meine Brust umschlossen. Ich habe einen Weltuntergang und eine Morgenröte gesehen, die noch niemand erlebt hat! Sie sind es! Sie waren hinter all dem!

Frau Herreborg (leise): Ist das wahr?

Ferring: Sie konnten auch verschwinden. Wenn die Wolken über mich niederwirbelten und alles in mir ganz schwarz wurde vor Zweifel und Elend, dann verschwanden sie gleichfalls. Aber nachher tauchten Sie wieder auf . . . mit Ihrem Lächeln, mit jenem wundervollen Zug um den Mund — ja, wie ich ihn jetzt sehe. Woher haben Sie nur diesen Mund? Kein Weib hat je diesen Mund gehabt, solange es Menschen in der Welt gegeben hat! Sie können töten mit diesem Mund, können einen Mann niederschlagen, daß er mit zerschmettertem Kopfe daliegt! . . . Aber ich sehe jetzt nur die sanfte Linie darin — ich sehe nur die zitternde Seite von Zärtlichkeit und Sehnsucht darin. Er ist wie eine Geige . . . Er lockt alles das hervor, was am tiefsten in mir liegt (richtet sich auf). O, ich muß Sie gekannt haben, lange bevor ich Sie zuerst gesehen habe. Meine Seele hat ihre Flügel ausgebreitet — und hat sie umfangen in ewiger Umarmung bei jenem ersten Erblicken. Seitdem habe ich Sie nicht wieder losgelassen. Ich liebe Sie.

Frau Herreborg (wiederholt seine Worte leise und unwillkürlich): Seitdem habe ich Sie nicht wieder losgelassen. Ich liebe Sie — —

(Pause. Die Dunkelheit hat begonnen, sich im Zimmer zu verbreiten. Frau Herreborg sitzt unbeweglich da, in sich versunken, mit einem glücklichen Lächeln. Ferring betrachtet sie unausgesetzt mit brennenden Augen)

Frau Herreborg (hebt den Kopf und sieht zur Decke auf. Leise): S's — hören Sie?

Ferring: Was denn?

Frau Herreborg: Hören Sie die Tritte da oben? Bom — — bom — — bom — — bom — — Hören Sies?

Ferring: Ja . . . wer ist das?

Frau Herreborg: Da oben ist das Zimmer meines Mannes . . . da gehen die beiden, er und Holmer, jetzt umher und schmieden Pläne gegen uns.

Ferring: Ja — das muß Holmer sein, der da geht. Er tritt schwer auf.

Frau Herreborg: Ja . . . jetzt steht er still — hören Sie? Jetzt steht er vor Franz und spricht zu ihm . . . eindringlich, drohend . . . Ich kann sein Gesicht sehen . . . Er hat eine merkwürdige Macht über Franz.

Ferring: Wie ist das eigentlich möglich? So ein armseliger Journalist.

Frau Herreborg: Er ist brutal. Und Franz kann sich nun einmal nur an Menschen anschließen, die ihn beherrschen. Die beiden sind durch vielerlei aneinander gefesselt.

Ferring: Hauptsächlich wohl durch ihre hoffnungslose Liebe zu Ihnen.

Frau Herreborg: Das ist wahr. Aber das macht sie auch stark — und gefährlich.

Ferring: Gefährlich? Das kann ich nicht glauben.

Frau Herreborg: Ja, Sie sind es.

Ferring (drückt ihre Hand gegen seinen Mund — seine Augen

ruhen in den ihren): Haben Sie nun volles Vertrauen zu mir? Glauben Sie überhaupt, daß man zu einem Manne wie mir volles Vertrauen haben kann?

Frau Herreborg: Weil Sie Dichter sind — meinen Sie?

Ferring: Ja. All die Leidenschaft und all die Worte — das macht wohl den aus mir, der ich bin. Aber glauben Sie nicht, daß es meinem Menschen schadet? Kann man Vertrauen zu mir haben?

Frau Herreborg (lächelt und drückt seine Hand gegen ihre Brust): Ferring, Ferring — gerade davor habe ich ja solche Angst gehabt! Jetzt hab' ich sie nicht mehr, jetzt, wo Sie gleiche Empfindung in diesem Punkte haben. Aber ich selbst habe aus Furcht davor geweint, weil es mich so glücklich machte . . . Damit haben Sie mich ja erobert — mit Ihren heißen Worten in den Briefen, und wenn Sie sprachen!

Ferring: Ja, aber was sollte ich tun?

Frau Herreborg: Nein, ich versteh es so gut; ich kenne es ja von mir selbst her — ich habe ja auch so viel mit Büchern und Kunst gelebt . . . wir finden unsre Worte so leicht und es ist so amüsant, den Pfauenschweif ein wenig zu schwingen, nicht wahr? Aber nun macht es nichts mehr . . . Mein Herz ist jetzt offen . . . und hier in der Stille und Finsternis . . hier fühle ich, daß auch das Ihre es ist. Wir wollen gute Freunde sein. Wir wollen miteinander reden und Vertrauen zu einander haben. Gerade das haben wir beide doch am allernötigsten.

Ferring: Ja, wir wollen zusammenhalten — das wollen wir.

Frau Herreborg: Das wollen wir liebster Freund. Wir werden uns schon zusammen durchschlagen — mag es sonst gehen, wie es will. (Pause. Ferring betrachtet sie, er erhebt sich und geht etwas unruhig umher. Frau Herreborg folgt ihm mit den Augen.)

Frau Herreborg: Sie sind so schweigsam geworden. Ich spreche die ganze Zeit —

Ferring: Ja, ich . . und auch die Tritte da oben . . sie hören nicht auf . . .

Frau Herreborg: Was können die Ihnen jetzt anhaben?

Ferring: Gewiß . . . aber sie bedrücken mich doch etwas . . . Und wenn ich an das große reiche Haus hier um mich denke . . . ich fühle mich hier so arm . . . und auch ein wenig fremd . . .

Frau Herreborg (erhebt sich leise): Arm und fremd — wenn ich bei Ihnen bin?

Ferring: Nein — aber ich gehöre doch nicht hierher, nicht wahr . . . Ja, ich meine bei mir zu Hause . . . gewiß ist es eine Höhle . . . aber da bin ich frei und mein eigener Herr . . . das ist doch mehr wert.

Frau Herreborg (betrachtet ihn kurze Zeit, lächelt, reicht ihm die Hand hin): Kommen Sie ein bischen hierher, Ferring!

Ferring (geht zu ihr hin. Er ist blaß geworden).

Frau Herreborg (legt ihre Hände auf seine Schultern, leise): Sie wollen mich etwas fragen, nicht wahr?

Ferring: Ich? . . .

Frau Herreborg: Gewiß das wollen Sie . . . Und ich liebe Sie darum nur noch mehr, weil Sie plötzlich so schwach und furchtsam werden . . . (lächelt) das ist sonst nicht Ihre Gewohnheit . . . Nun, also so sagen Sie es.

Ferring (leise): Ja . . . Wann?

Frau Herreborg (schweigt und sieht ihn an)

Ferring: Zürnen Sie?

Frau Herreborg (streicht ihm langsam und zärtlich über Stirn und Wange hinab): Nein, ich zürne nicht . . . Wie blaß Sie mit einem Male sind . . .

Ferring: Wollen Sie?

Frau Herreborg: Wollen Sie?

Frau Herreborg: Ich werd' Ihnen schreiben.

Ferring (sieht sie verwirrt und freudestrahlend an): Die ganze Zeit über hab' ich in Angst gelebt . . . wie ich es sagen sollte! Wenn Sie nun zornig würden und mich ganz fortjagten . . . Ich bin ja so ungeschickt . . und hab' noch nie . . . O, Sie sind gut zu mir!

Frau Herreborg (lächelt): Das bin ich, ja.

Ferring (steht eine Weile da. Streicht sich langsam durchs Haar, leise): Das ist die Befreiung . . . (er schweigt, tastet an seine Brust. Leise, abgerissen): Es ist so seltsam! . . . Ganz da drinnen in meiner Seele . . . ganz tief unten in dem blinden Dunkel, wo die Urtriebe schlafen . . . da höre ich jetzt sich etwas regen . . . es brodelt und murmelt . . . es will empor . . . es singt leise . . und es hat eine entsetzliche Macht . . Ich selber bin das da drinnen . . der Sklave in mir ist es, der sich jetzt zum Licht empor reckt . . . (er sieht sie an) O Gott, Sie haben mich befreit! Ich bin ein neuer Mensch! (Mit leidenschaftlichem Ernst und mit Kraft) Ich werde Sie glücklich machen.

(Pause. Sie stehen unbeweglich beisammen.)

Ferring: Es ist so finster hier — ich kann Sie gar nicht mehr sehen. Wollen Sie nicht Licht anzünden?

Frau Herreborg: O nein . . . das ist doch nicht nötig.

Ferring: Gewiß, zünden Sie Licht an, zünden Sie Licht an!

Frau Herreborg (geht zur Tür rechts und dreht an einem Knopfe. Ein Kronleuchter mit elektrischem Licht erhellt das Zimmer sehr stark.)

Ferring (starrt sie an): Nein, nein, nein, wie schön Sie sind! . . . Es ist ja, als sähe ich Sie zum ersten Mal!

Frau Herreborg (errötet, lächelt): Wir beiden armen glücklichen Menschenkinder . .

Ferring: Keine Menschenkinder sind wir! Götter!

Frau Herreborg: Sind wir das? . . . Aber jetzt müssen Sie gehen.

Ferring: Gehen? Muß ich gehen?

Frau Herreborg: Ja. Dann hör ich Ihre letzten Worte noch ein wenig, wenn es hier still ist. . . Nun, so gehen Sie jetzt. (Lacht leise vor Glück.) Hinaus, in den Frühlingsregen mit Dir, Sklave! (Sie stehen an der Türe rechts.)

Ferring: Wir sehen uns wieder. (Er drückt ihre Hand an seinen Mund und geht zur Tür hinaus.)

Frau Herreborg (sinkt auf einen Stuhl gleich neben der Tür nieder. Preßt ihren Mund gegen die Stelle ihrer Hand, die sein Mund berührt hat, flüstert): Ich liebe Dich! (Vorhang)

Die rote Gred / von Peter Altenberg

Zur Aufführung der wiener Hofoper

Nun habe ich auch die Musik dazu gehört. Eine exzeptionelle Erläuterung zu einem Texte, der aber keiner Erläuterung bedürfte. Eine mystische Illustration zu Dingen der Seele und der Urleidenschaften, die primitiv von selbst sich durchsetzen könnten. Eine musikalisch-philosophische Erklärung von Dingen, die jeder auch primitiv ohne das versteht. Also der Text besiegte die Erläuterung.

Ich hatte das bald heraus, und errettete mich, indem ich, da ich den Text genau kannte, nur dem Orchester selbst lauschte und nicht mehr auf die Bühne sah. Da hörte ich diese ‚Symphonie: Die rote Gred'! Da war ich erstaunt und entzückt über diesen edlen Reichtum an Ausdrucksweise, über diese Milliarden Dinge, die nur die Musik und dann noch unsre schweigende melancholische Seele ausdrücken können!

Es gibt also da zwei getrennte Dinge: eine tiefe tragische Dichtung: ‚Die rote Gred', und eine tiefe tragische Symphonie: ‚Die rote Gred'. Man genießt beide, aber innerlich getrennt. Keines bedarf des andern, obzwar beide nur ‚Eines' sind. Der Text ist zu gut, zu gemeinverständlich. Wir kennen alle à fond das Luder ‚berückendes Weib'! Es sind keine Weltenrätsel, sondern nur schlimme Zeugnisse für die brutale Stupidität des männlichen Organismus, sich düpieren und schwächen zu lassen von ihr! Was hat die Musik darüber noch Tiefstes zu sagen, außer ohne den Text!?! Da gehe sie ihre Wege!

Das wiener Orchester, unter Walters Führung, übertraf sich selbst. Meere wurden aufgewühlt und wieder besänftigt. Schlachten wurden geschlagen, und der Friedensengel erschien. Die Welt zerbrach vor Leid, und dennoch ging alles dann wieder seine Wege. Es fiel ein Aschenregen, und dann blühten wieder Reben auf dem gedüngten Gelände! Heil unserm wiener Orchester! Julius Bittner, Sie sind ein Dichter und ein Symphoniker! Aber mehr nicht. Ist das nicht genug?! Vielleicht ist es zuviel. Solche mystische Vereinigungen ertrug nur einer, Musik-Gott ‚Richard Wagner'!

Vom Hoftheater

Es ist in einem traurigen Zustand, den nicht mehr blos die Institution als solche, sondern die Unfähigkeit der Leiter auf dem Gewissen hat. Unter Botho von Hülsen und Bolko von Hochberg wars nämlich nicht entfernt so schlimm. Paul Lindau heute aufzuführen, ist ein ungefährlicher Ausweg ratloser Bequemlichkeit: ihn Anno 1874 aufzuführen, galt für das Hoftheater fast als eine Tat. Damals war ‚Ein Erfolg‘ ein zeitgenössisches, ja sogar zeitgemäßes Stück von unruhig-polemischem Charakter: Paul Lindaus ‚Volksfeind‘ sozusagen. Seine Findigkeit hatte zur rechten Zeit gewittert, daß der Hauptstadt, die sich nach dem Krieg als Weltstadt empfand, eine Weltstadtkunst fehle. So etwas wie eine neue Gesellschaft war da und verlangte sich ein Gesellschaftsstück. Lindau lieferte es nach dem Vorbild der Pariser und erregte durch die laxe Lebensauffassung seiner ‚Diana‘ den strengsten sittlichen Unwillen. Als derjenige, der dem Begriff der Kliquenwirtschaft innerhalb der berlinischen Literatur eine ungeahnte Ausdehnung verschaffen sollte, konnte er sich die begründete Ablehnung nicht anders als durch unsachliche Motive erklären und suchte sich durch den ‚Erfolg‘ an seinen Kritikern zu rächen. Du lieber Himmel! „Eine Rache ist süß, die nimm an dem kritischen Tadler: Kränke, wenn du es kannst, ihn durch ein Meisterwerk tot.“ Vor dem ‚Erfolg‘ blieben meine Vorfahren sehr lebendig. Sie erkannten unschwer, mit wie billigen Mitteln seine Modernität erkauft war. An die Stelle einer deutschen Kleinstadt oder Mittelstadt war als Ort der Handlung die Residenz getreten. Mit kleinen Zutaten, sei es an Figuren, sei es an Situationen, war Altbackenes schmackhaft aufgewärmt worden. Nach der Birchen mutete es wie ästhetische Rebellion an, daß nicht Engel und Teufel einander gegenübergestellt waren, sondern schlicht-sympathische Hauptpersonen und widerwärtige Nebenfiguren, die durch Witze für ihre Schlechtigkeit um Entschuldigung baten. Nach den unendlich gemächlichen, ehrbar trockenen Gesprächen des Benedix war Lindaus Sprechweise schon ein Wunder an Knappheit und Pointiertheit. Aber an der Sprache des Lebens gemessen, war diese geschniegelte und gestriegelte Ausdrucksform unwahr. Die Rede im Drama steigt aus den dargestellten Seelen und verrät alles, muß alles verraten. Diese undramatische Sprache, die ganz darauf verzichtete, Charakterisierungsmittel zu sein, war die Verräterin der seichten, spielerischen Kunst Paul Lindaus, der mit ihrer Hilfe ein Jahrzehnt lang der Herr unsers Schauspielhauses sein konnte.

Am Ostersonntag feierten sie die Auferstehung des Herrn. Die Be-

geisterung war gewaltig, und angehende Zugstückfabrikanten wären auf ihre Kosten gekommen. Vier Elemente, innig gesellt, haben den ‚Erfolg' bühnenwirksam erhalten. Erstens eine spannende Intrige von vollendeter Menschenunmöglichkeit und einer selbst rein technischen Unwahrscheinlichkeit. Zweitens eine durchweg direkte Charakteristik: entweder von jener unfehlbaren Nächstenkenntnis, deren Mangel den meisten Menschen das Leben zu einer einzigen gefahrvollen Unsicherheit, und deren Fiktion allen schwachen Dramatikern ihr Handwerk leichter macht; oder von einer geschäftigen Selbstbespiegelung, die nur das Zeichen belächelnswerter Eitelkeit sein dürfte, die aber hier der einzige Weg ist, um eine vornehme Natur beim Publikum einzuführen. Drittens eine Verlobung, deren Präliminarien eine Reihe teils neckischer, teils gefühlvoller Szenchen hergeben. Viertens ein gaminhafter Esprit, der heute ein bischen veraltet und überraschend zahm anmutet und, dessen ungeachtet, das einzige künstlerische das einzige unnachahmliche, weil das einzige persönliche Element des Lustspiels ist. Hier wird ein Stück von Lindau selbst lebendig: ein Juchhe-Optimismus, sein Stehaufmännchentum, sein Charme, sein Talent, zu lachen und aufzuheitern. Diese Munterkeit ist gewiß keine große Sache, weil sie nicht aus Schmerzen erwachsen ist, aber sie ist trotz ihrer Flachheit erfreulich und ansteckend, weil sie in sich echt und ehrlich ist. Sie bricht nur nicht häufig genug durch, und sie trat weiterhin in dem Maße zurück, wie Lindau auf die verderbliche Dramatik des interessanten Falles ausging. Er wollte es, je länger, je mehr, wie die Franzosen machen. Allein das hieß nicht: in Berlin französische Aufgaben lösen; das hieß: Stoffe wählen, die deutschem Boden entstammten. Georg von Hülsen will es wie sein Vater machen. Aber das heißt nicht: Paul Lindau aufführen; das heißt: die Dramatiker aufspüren, die einen Schimmer von Gegenwartsgehalt haben und dennoch am Hoftheater möglich sind.

Daß ‚Ein Erfolg' hier lebensvoll und lustig dargestellt wird, ist kein Ruhm und ist kein Kunststück, wenn die beseelte Witzigkeit der wunderbaren Butze, wenn Vollmersche Humore und wenn Herrn Patrys Zuversichtlichkeit verfügbar sind. Doch wie ‚Maria Stuart' dargestellt wird, ist, ohne Uebertreibung, eine Schmach. Auch darin bleibt das Schauspielhaus konservativ. Vor vierundzwanzig Jahren schrieb, bei dem gleichen Anlaß, Theodor Fontane: „Schiller wird auf unsrer königlichen Bühne nicht gut gespielt, nicht so, wie es sein sollte. Das Meiste ist öd und leer und von einer oft tödlichen Langweile." Dabei kanns damals lange nicht so schlimm gewesen sein, wie heute. Am ärgerlichsten ist, daß dieses kaum zwei Akte lang erträgliche Provinzzespiel bei unserm Personalbestand durchaus nicht nötig wäre. Pohl und Matkowsky kommen allem Anschein nach für Schiller nicht mehr in Betracht. Wäre der eine Burleigh und der andre

Leicester, so wäre Sommerstorff für Talbot und Krausneck für den Ritter Paulet frei, und alle vier Gestalten hätten mit einem Schlage ein Gesicht. Mortimer würde der Naturbursch Staegemann zwar keineswegs erschöpfen, aber auch nicht ganz verfehlen, und nur Maria fände in dem Ensemble augenblicklich keine weniger unmögliche Vertreterin als Frau Louise Willig. Aber ist das ein Grund, ihr Rosa Poppe aufzuopfern? „Regierte Recht, so läget Ihr vor mir im Staube jetzt, denn ich bin Euer König." Das hätte die Poppe früher auch aus künstlerischen Gründen jeder Elisabeth entgegenschleudern können. Damit träfe sie, in allen Rollen, diese Nebenbuhlerin. Sie rettet diesmal für ihr Teil die Ehre des königlichen Hauses. Ihre Elisabeth ist weder Fischweib noch Deklamatorin. Sie hat eine vernichtende Energie des Hasses, ohne jemals ihre Würde zu gefährden. Aus diesen Zügen spricht kein Herz. Aus diesem düstern und doch nicht etwa theatralisch bösen Blick spricht eine Konsequenz des Charakters, die sich auch nur bei einer Spur von Herz nicht rein erhalten könnte. Ihr Lächeln tötet und beseligt — wie es will. Der Poppe glückt es, durch die Biegsamkeit und Fülle ihrer Stimme und durch die Transparenz des flächigen Gesichts, sowohl das darzustellen, was Elisabeth blos heuchelt, wie das, was sie ist. Wenn diese Heuchelei gelingen soll, muß häufig eine unalltägliche Borniertheit bei den Partnern angenommen werden. Das Doppelspiel der Poppe ist so fest und im entscheidenden Moment dennoch so fein, daß die Betrogenen nur Kavaliere wie andre Kavaliere auch zu sein brauchen. Im Park zu Fotheringhay hält sie sich rühmenswert zurück. Sie springt nicht, sondern gleitet von falscher Freundlichkeit zu echtem Zorn und bindet Hohn und Eifersucht, Tücke und Stolz in einen Ausdruck von zischender Treffsicherheit. Dabei ist diese Leistung noch keineswegs in allen ihren Teilen ausgeglichen. Die Poppe läßt sich Zeit. Sie wiegt sich förmlich auf ungewöhnlich schlagenden Nuancen. Sie zieht die Töne in die Breite, wo sie sie nicht um des Effektes willen jagt. Sie schlürft begierig und behaglich jede Wirkung. Man könnte glauben, daß sie nach ungebührlicher Entbehrung sich wieder einmal ordentlich sättigen wolle, wenn man nicht wüßte, daß sie der Manieriertheit längst verfallen ist. Es ist durchaus nicht schlimm. Was ihr teils von der Duse, teils von Sarah her anhaftet, würde ein richtiger Regisseur im Nu abkratzen. Darunter würde dann glanzvoll die letzte Heroine sichtbar werden, die es auf deutschen Bühnen heute gibt. Soll wirklich Amerika es wieder einmal besser haben, als unser Kontinent das alte? Es wäre, ohne Uebertreibung, eine Schmach, die Poppe ziehen zu lassen. Wenn nicht das Hoftheater noch zur Einsicht kommt, dann täte Reinhardt klug, es zu beschämen.

Schauspieleraustausch

II

Alfred Halm

Man sollte den Schauspieleraustausch nicht zu einer allgemeinen Gepflogenheit machen. Was in einzelnen Fällen für die Kunst, den Künstler und für das geschäftliche Gedeihen des Theaters nutzbringend ist, wird sich, so fürchte ich, verallgemeinert, als Gefahr für unsre Theaterkultur erweisen. Denn wir sollten uns mit allen Kräften dagegen wehren, die kunstwidrigen amerikanischen Gepflogenheiten anzunehmen. Ueber die berliner Theaterkultur kann man noch so aburteilend denken, eines wird jeder objektive Richter uns zuerkennen müssen: in unsern fünf bis sechs ersten Theatern wird eine Ensemblekunst gepflegt, wie an keiner andern Stätte Deutschlands. Diese Kunst kann nur erhalten bleiben, wenn die schauspielerischen Eigenarten in den Gruppen bleiben, die durch den Charakter des einzelnen Theaters und durch die Persönlichkeit seines Leiters bedingt sind.

Die Gefahr für das Kunstleben steigert sich, wenn mehrere Theater für ein und denselben Künstler eine gute Rolle haben. Die Theater leichtern Genres haben ein breiteres Publikum und können dem Schauspieler meist mehr Gage bieten. Und so könnte es vorkommen, daß einer bei Reinhardt mißmutig den Lear spielt und wehmütig der Gage denkt, die ihm Schulz für dieselbe Zeit geboten hat.

Aus diesem Grunde, glaube ich, ist dieser Austausch auch geschäftlich eine Gefahr. Die Theater würden ihre Eigenart einbüßen und ihre Existenzberechtigung verlieren. Dafür können die Ersparnisse an Gagen nicht entschädigen.

Der Fall Walden liegt ganz anders. Reinhardt gibt Stücke wie ‚Die große Gemeinde', ‚Alt Heidelberg' und ähnliche nicht, und Walden würde auf dem Felde, auf dem bisher seine größten und nachhaltigsten Erfolge gewachsen sind, brachgelegt. Daher waren die Verhandlungen in dieser Frage leicht.

Juristisch hat nach den bestehenden Verträgen kein Theaterleiter das Recht, einen einzelnen Künstler an ein andres Theater ohne dessen Zustimmung zu verleihen. Die Frage, ob die Schauspieler gewillt sind, wenn der Direktor in diesem Falle einen Gagenaufschlag bezahlt, dem Bühnenleiter ein solches Recht zuzugestehen, müßte die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger entscheiden.

Oscar Sauer

Ich halte es für die Allgemeinheit des Schauspielerstandes nicht für förderlich, wenn Paragraphen über den Schauspieleraustausch in künftige Kontraktformulare aufgenommen werden. Es kann sich bei derartigen Changements immer nur um Ausnahmefälle handeln, und die sind, wie bisher, durch private Abmachungen zu erzielen. Die überwiegende Anzahl der großen und kleinen Stadttheater kämen hierbei wohl überhaupt nicht in Betracht, weil die Unkosten, die ein Schauspieleraustausch macht, weder für Arbeitgeber noch für Arbeitnehmer erschwinglich wären.

Paul Wiegler

Vereinbarungen wie diejenigen, die in Frage stehen, sind wohl nur dann zu tadeln, wenn einem Ensemble von strengem, ausschließlichem Geist eine ihm fremde Persönlichkeit aufgeredet werden soll. Aber da nur die wenigsten Ensembles so mächtig sind, werden die meisten von Gästen, die wegen eines bestimmten, für sie charakteristischen Stückes, einer bestimmten Rolle angenommen werden, ersprießliche Belebung erfahren. Im trivialen Repertoire wird man dessen überhaupt nicht bedürfen, wohl aber bei jeder speziellen Art höherer Dramatik, die durch Stil oder Problem eine ihr eigentümliche Konzentration erfordert, bei Shakespeare, Goethe, Schiller, Hebbel, Ibsen, Strindberg. Und es wird sich immer um das Fach der prominenten Solisten handeln. Welch ungewöhnlicher neuer Reiz den Theatern zweiten Grades so auf eine Zeit zugeführt werden kann, davon zeugen schon jetzt die Gastspiele der Tragöden und der Wagnersänger. Es gibt, allen Dogmen zum Trotz, schauspielerische Individualitäten, die so beglückend wirken, daß man sie beständig austauschen sollte, und die ohne periodischen Wechsel stagnieren. Bedenken gegen jene Verträge wird man nur dann haben müssen, wenn durch Bedrohung der materiellen Existenz die künstlerische zerstört wird.

Leo Greiner

Ob es Theaterschriftsteller gibt, die die grundsätzliche Einführung des Schauspieleraustausches nicht mit Freuden begrüßen würden, weiß ich nicht. Die Vorteile, die den Autoren in jedem einzelnen Falle daraus erwüchsen, sind zu augenfällig, um sie von der Hand zu weisen; sehr gern ließe ich mir die Erfüllung idealer Besetzungswünsche, die bisher an der Beschränktheit jedes Theaterbetriebes scheitern mußte, schon vorher rechtmäßig verbriefen. Ob freilich mein persönlicher Vorteil gleichzeitig der des deutschen Theaters wäre, ist eine zweite Frage: bei der schiefen, fast feindlichen Stellung, die dramatische Literatur und Theater gegenwärtig zu einander einnehmen, braucht das, was dem einzelnen Dramatiker förderlich wäre, keineswegs auch unsrer allgemeinen Theaterkultur förderlich zu sein. Tatsächlich bedeutete die prinzipielle Anerkennung des Schauspieleraustausches nicht weniger als eine endgültige Absage an den so mühselig gewonnenen Grundsatz der Einheitlichkeit und Abstimmung aller darstellerischen Elemente, und beraubte die besten unter unsern Theatern um ihr Bestes: um die ihnen natürlich gewordene Atmosphäre, um das nach allen Seiten ausstrahlende Wirken ihres Hausgottes, um ihre Persönlichkeit. Auch erführe die ohnedies noch sehr laxe, vielfach verworrene Organisation unsrer Theater eine weitere Auflockerung, statt der Konsolidierung, die ihr im Interesse einer saubern wirtschaftlichen Existenz zu wünschen ist.

Alfred Polgar

Ich bin dafür, daß man die schlechten Schauspieler gegen gute austauscht.

Pariser Chronik / von Alfons Fedor Cohn

Es gibt auch pariser Theaterstücke, die nicht aus einem Roman gemacht sind. Auch solche, die von weniger als zwei Autoren stammen. Aber die sind, ach! recht, recht dünn gesät. Und diese Rarheit muß schon als Rechtstitel dafür herhalten, daß man von ihnen spricht. Zola, von Chadourne zu theatralischer Kompagniearbeit aufgefordert, antwortet (in seinen eben erscheinenden Briefen): „In Fragen der Literatur bin ich Absolutist und glaube nicht, daß irgendwelche Zusammenarbeit jemals ein Meisterwerk zutage fördern könnte. Auf dem Theater dagegen hielt' ich es eher für möglich." Man ist dankbar, seine eigenen Bedenken durch solche Anschauung gestützt zu finden, die aus dem rechten Instinkt erwuchs, daß das Drama hoher Kunst dem modernen französischen Geschmack und Können verschlossen bleibt. Der unerläßliche Kern von Spiritualismus, der, unsrer Forderung nach, dem Drama, wie die Seele dem Leben, eignet, mutet den rein sensualistischen Volksschlag wie eine lähmende Versteinerung, die den Tod bringt, an. ‚Die beiden Männer', welche die Comédie fast durch das ganze erste Kalenderquartal erfolglos auf dem Spielplan hielt, verraten trotzdem so eine Absicht, grenzenlos geschwätziges Bühnenfabulieren zusammenzudrängen, gleichgültige Alltagscharaktere typisch und dadurch größer und wertvoller zu machen, ephemere Konflikte als Abbild ewiger Nöte und Freuden zu zeigen. Nur hätte sich hieran nicht gerade Alfred Capus versuchen dürfen. Seine als Digestive nicht zu unterschätzenden Boulevardier-Witze weisen, genau wie bei unsern Poesie-Jobbern der Bühne, als ernste Kehrseite etwa die intellektuelle und moralische Gehirnbildung eines hinterwäldlerischen Landpredigers oder richtiger: sie erlügen sie. Capus wollte die Urformel für das auf den Brettern so liebe erotische Bäumchenverwechseln geben. Die gewünschte Rollenbesetzung hatte ihm Jules Claretie zugebilligt, bevor noch eine Szene geschrieben war. Er konnte also auf die Fähigkeiten der gewählten Schauspieler Rücksicht nehmen und vermutlich auch auf ihre Wünsche. Für die beiden Männer bekam er de Féraudy und Le Bargy. Der eine, als Provinzadvokat Champlin, will in Paris großes Geld machen, der andre Marcel Delonge hat, kann und will nichts, auch nicht, als er sich schon in Frau Champlin (die Bartet) verliebt hat. Ich glaube aber, diese beiden ernsten und edlen Naturen bekommen sich nachher doch; das heißt: nach dem letzten Fallen des Vorhangs. Ebenso wie kurz vorher Champlin seine Kanaille Jaqueline (die Sorel), die es erst auf den traurigen Marcel abgesehen hatte, aber, abgewiesen, sich durch Champlins Verführung an dessen Frau und dadurch (wenn das noch keine Verwicklung ist!) auch an Marcel zu rächen sucht. Es gelingt ihr zwar nicht, ich weiß nicht warum, und der vierte Akt ändert nichts daran; es war auch gar nicht nötig, denn alle kriegen sich ja so, wie man's gedacht und gewünscht. Capus hatte diese vier ersten Darsteller: er brauchte also ‚nur' zu dichten.

Zur äußern Auslese von Einzelschicksalen für einen komprimierten Typus gehört zwar nicht weniger Phantasie, als zu seiner innern, psychologischen Ausdeutung. Capus besitzt für beides soviel wie ein Veterinär. Es wurde und blieb die gewöhnliche Kolportagehandlung. Die Psychologie ist bekannt und bewährt. Beim ersten Auftreten nennt jeder laut und vernehmlich sein Jahreseinkommen, und aus den verschiedenen Steuerstufen ergeben sich dann mit Hilfe von Liebesnächten, Börsenmanövern und namentlich ‚Anschauungen', Anschauungen von Ehre und Pflicht, wie begreiflich, die tiefsten Konflikte. Aber auch mit ihrer weltberühmten Konstruktionstechnik versagen die französischen Komödienfabrikanten sofort, sobald Reduzierung der Handlung auf große Hauptlinien gefordert, sobald ihr stets eingeschmuggelter novellistischer Krimskrams hinausgeworfen wird. Capus beweist es. Er vermag nur halbe Wirtschaft zu machen. Einerseits ist soviel erzählendes Detail stehen geblieben, daß die ganzen Vorfälle wieder auf das Niveau gleichgültiger Einzelheiten hinabgedrückt werden. Anderseits ist die einfachste Mache so vernachlässigt, daß zwei Drittel aller Auftritte und Abgänge unmotiviert bleiben und die Personen durcheinander auf die Szene purzeln, wie Marionetten. Man denke aber beileibe nicht an einen beabsichtigten Stil. Wenn man der Regie die Intention einer solchen erhöhenden Einheit zur Rettung des mehr blöden als dreisten Machwerks zugestehen will, könnte man das, weil sie alles auf die Diktion gestellt hatte, wie bei ihren klassischen Hausstücken. Die Nichtachtung aller optischen Momente gestattete den beiden weiblichen Hauptrollen zweimal neben einander in gleichen Kostümen aufzutreten, als gälte es eine Verwechslungskomödie zu agieren, und nur ein Barbar könnte argwöhnen, daß auch an der Comédie der Modeschneider der heimliche Oberregisseur wäre. Man darf der strengern Bartet schon diese Konkurrenz mit der Sorel gönnen, da ihr als Schauspielerin noch mehr denn als Frau Champlin zu tun fast alles übrig blieb. Und gar als Frau Champlin Le Bargys Marcel gegenüber, der mit leise vibrierendem Bariton, geblähten Nüstern und jenen diskreten Lümmelbewegungen, die die eigentliche Dressur des Körpers nur sichtbarer machen, der unbedingte Sieger jeder Unterrocksphäre hätte werden müssen, wenn es der keusche Capus nicht grausam anders gewollt. Und Féraudy lief doch — was er gar nicht war — als der geborene Hahnrei herum, mit kleinen Trippelschritten, stiernackig, bäurisch rot und breit und schnatterte, krähte, kreischte aus seinen dumm-pfiffigen Gesicht bis in die Fistel. Das Restchen von glaubwürdiger Energie und Intelligenz, womit ihn der ärmliche Autor für die beiden Frauen begehrenswert machen wollte, verschüttete die (sicher nicht unfreiwillige) Komik seines ganzen äußern Gebahrens. Die Sorel allein war recht im Bilde und hatte es leicht, das zu sein. Sie reckte das Profil eines kecken Hähnchens, überwölbt von dem wippenden Stutz ihrer Coiffüre, in die Luft, doch ein Profil mit einem Paar sehr wissender blanker Augen, die nicht nur über den armseligen Provinzadvokaten und selbstsicherere Männer des Stücks triumphierten,

sondern auch über den Schwachsinn des Autors. Sie verkörperte ihre banale Rolle sehr glücklich dadurch, daß sie sie ironisierte.

Die Sterne der Comédie hätten also mit Recht die schlechtsitzenden und offenbar schon gebrauchten Kleider ihrer Rollen dem unsoliden Marchand-Auteur zurückgeben sollen, wenn sie nicht ClaretIes Diktatur seit sechs Jahren um das Lesekomitee und damit um ihre eigenen Stimmen gebracht hätte. ‚Die beiden Männer' wären auch schon früher verschwunden, wenn nicht die folgende aussichtsvollere Novität durch denselben Diktator plötzlich von den Proben abgesetzt worden wäre. Der Held dieses Stückes — Mirbeaus Le foyer — ist nämlich ein dunkler Ehrenmann, der sich Senator und Akademiker nennen darf. Claretie, Unsterblicher in eigener Person und vermeintlicher Vasall der Senatoren, die mit den Comédie-Etat votieren, bekam genau bei der siebzehnten Probe so starke Bedenken, daß er das Manuskript zur Umarbeitung zurückgab. Was mit dem strikten Hinweis abgelehnt wurde, das Stück sei bedingungslos akzeptiert. Darauf Privatklage gegen Claretie und Ministerrat. Der Unterrichtsminister ist der direkte Vorgesetzte des Comédie-Administrators. Clémenceau, Ministerpräsident, selbst Dramatiker tiefsinnigen Angedenkens, verschrieb sich als rechten Experten den alten Sardou, und Claretie schien geliefert. Weiter Kammerinterpellation — bei uns kann diese ganze Reklame schon der kleinste ungeschickte Zensor machen — mit der Forderung, den bisherigen Absolutismus durch Wiedereinführung des demokratischen Lesekomitees zu brechen und die Verantwortung für solche Rechtsbeugungen nicht mehr den Staat, sondern künftig das Komitee und die damit teilweise identischen Sozietäre tragen zu lassen. Und siehe da, schon stand Claretie wieder fest: der Unterrichtsminister ließ den Interpellanten freundlich abfallen. Die ganze Angelegenheit war eine politische geworden und als solche natürlich von höhern, unsichtbaren Mächten entschieden. Claretie aber setzte lächelnd seines nunmehrigen Gegners altes Kassenstück wieder auf den Spielplan: ‚Geschäft ist Geschäft.'

Auch an dem Leiter des zweiten Nationaltheaters ist der Kelch dieses Mal noch vorübergegangen. Während sein ehemaliger Mitarbeiter und jetziger Nachfolger im Théâtre Antoine, Gémier, die ganze Saison hindurch dem staunenden Gepöfel als künstlicher Sherlock Holmes das echte Geld aus der Tasche zieht, hat Antoine selbst am Odéon seit kaum anderthalb Jahren fast eine Million, Barmittel wie den eingebrachten eigenen Fundus, verwirtschaftet. Nach dem Geffroyschen pädagogischen Vortrage in lebenden Bildern hatte ihm der süße Pierre Loti aus seinem Roman ‚Ramuntcho' ein dialogisiertes Etwas hergerichtet, das nach allem Drum und Dran sich wie ein Drama gebärdete. Es wurde von Schauspielern und Stieren und einer Katze und echten baskischen Ballspielern agiert, von Jusseaume gemalt, von Chören gesungen, von Antoine mit einer Verve inszeniert, die Steine reden gemacht hätte. Und doch schwand in der wahrlich milden Luft der Seinestadt dieses angebliche Naturkind des

Südens dahin, nicht am Klimawechsel, sondern einfach weil es der Homunculus eines falschen Adepten war. Fix kam Sascha Guitry, des Schauspielers Sohn, mit dem dramatischen Musterkoffer und bot neuste holländische Dessins an. Es waren zwar, genau wie Lotis baskische, pariser, wie man mit geheimer Genugtuung bemerkte, aber Klein-Guitry nannte sie ‚Klein-Holland' oder Middelburg. Da lebt ein kleines frisches Fischermädchen, mit der ein Betrogener so lange scharmiert, bis er wieder selig in die parfümierte Umarmung seiner alten Herrin sinken darf. Der stets unternehmende Detailleur vom Odéonsplatz behielt auch dieses Mal die ganze Lieferung auf dem Hals. Das Fallissement Antoine (das definitive finanzielle wird trotz augenblicklicher Sanierung nicht lange auf sich warten lassen), das künstlerische, ist in der allgemeinen Depression deprimierend genug. Denn Antoine hat sein eigenes, mühsam erschaffenes Vermögen leichtsinnig vergeudet. Den gesamten Bestand aller der andern Bühnen, den er einst vorfand, hatte er, der einzige, verdoppelt: die reine — optisch tote — Rhetorik durch die mimisch ausdrucksvolle Bewegung samt der gefühlsadäquaten malerischen Belebung. Dort, auf den andern Szenen, wurde und wird noch immer mit den beiden Stuhlgruppen, rechts und links inmitten einer völlig gleichgültigen Dekoration, gearbeitet: bums! haben die Auftretenden dort niederzusinken und ihre Rolle ertönen zu lassen. Wie in der Oper existiert ein Kanon von einem halben oder einem ganzen Dutzend Armbewegungen, Kopfhaltungen, Beinstellungen — damit begnügt sich an der Comédie die Regie, wie an den andern Theatern, bei Molière wie bei modernen Salonstücken. Antoine erweckte das freie Spiel aller Kräfte. Die menschlichen Körper, die doch einmal mit dem Sprechorgan unlösbar verbunden sind, das ganze zwei- und dreidimensionale Bühnenbild, dessen optische Wirkungen aus der Empfindung der Zuschauer gar nicht auszuschalten sind, wurden dienstbar gemacht, nicht aber einer präponderanten Sprechkunst, sondern dieser gleichberechtigt, der ganzen dichterischen Idee des Dramas. Von diesem Punkt aus ist bereits der Niedergang erklärt. Die Gleichberechtigung wandelte sich bald in eine Tyrannei der Befreiten gegen die alten Herrscher. Sprach- und Sprechkunst, dramatische Literatur und schauspielerische Diktion wurden nur soweit geduldet, als sie zur Entfaltung einer geilen Dekorations- und Regie-Virtuosität unbedingt erforderlich waren, und ebenso bodenlos wurde schließlich die geschäftliche Kalkulation dieses Direktors, den seine gewiß dankenswerten Erfolge völlig aus dem Gleichgewicht gehoben hatten. Die Kosten einer Novität ließen sich bei der Premiere bereits soweit berechnen, daß sie selbst bei größtem Erfolge niemals balanziert werden konnten.

Trotz alledem sollte man zu Antoine halten. Er hat immerhin das französische Theater, das — soweit es der Kunst dient — ein vorrevolutionärer, starrer Kulturrest, das — soweit es dem Bürgertum lebt — ein Vergnügungsinstitut ist, zu beseelen und zu veredeln gesucht. Und man denke nicht, daß er dabei leicht auf große Dankbarkeit und Gefolgschaft zu rechnen

hatte. Daß etwa die Traditionen seines Théâtre Libre heute noch von Lugné-Poes L'Oeuvre aufrechterhalten werden, daß dieses Privatunternehmen eines erfolglosen Schauspielers unsrer Freien Bühne entspräche, ist eine der vielen Lügen über den Kunst genannten, hiesigen Industriezweig, die man uns in Deutschland in den Hals schlagen will. Lugné-Poe ist, jetzt wenigstens, eine Art theatralischer Abbruchs-Unternehmer. Dabei könnte er ja noch halbwegs Brauchbares ausbieten. Er ist Impresario. So hat er seine Frau, die Desprès, die er gastieren läßt, so hat er hier eine sizilianische Truppe gezeigt, die gegen Paris wie ein frischer Naturhauch wirkte, so gibt er aber auch während des Winters in dem kleinen Sommertingeltangel ‚Marigny' der Champs-Elysées oder im ‚Femina' einmalige Vorstellungen, die lediglich aus dem zwingenden Bedürfnis zu entspringen scheinen, das Personal des Theaters, von der Garderobefrau bis hinab zum Autor, zu mehr oder weniger freiwilligen Spenden an den Kunst-Unternehmer zu veranlassen. Ich wüßte nicht, warum Lugné-Poe sonst eines Herrn Barlatier zweiaktige, versfüßige ‚Hypatie' (worunter gebildetere Damen sofort sehr richtig ein Leiden erkannten) exhibieren mußte. Das Stück war bereits in dem Naturtheater zu Orange gezeigt worden, wo immerhin das Gröbste in die freie Luft entflattern konnte, und das mit erstaunlicher Findigkeit in der Provinz und in pariser Quartiertheatern geworbene Ensemble vermochte doch nur in den Hauptrollen den Kulturkampf zwischen absterbendem Heiden- und aufblühendem Christentum so restlos zu reproduzieren, wie wir es von unsern Oberammergauern gewohnt sind. Ueber die Stilverwandtschaft kann kein Zweifel herrschen. Da sah man einen griechischen Krieger im vollen Goldschmuck eines römischen Triumphators, mit kleingekräuselter blonder Allongeperrücke und der wetterharten Haut einer funkelnagelneuen Ziegelwand, einen nazarenischen Anachoreten von jener durchgeistigten Schönheit, als hätte sie Balestrieris Meisterhand vor uns hingezaubert, und eine Aphrodite-Priesterin, die, ach! nur noch reinster Glockenklang war. Statt aller hohen Lobesworte einen Rat. Eins von unsern vielen Austauschkomitees sollte sich einmal diese Schmiere nach Berlin verschreiben. Es wäre die schlagendste Kritik des französischen Klassizismus, Freiübungen nach Musik (der Rede), und mit der nötigen Conférence einer unsrer ‚feinsinnigen' ‚Franzosen' wäre unser engherzig-nationales Repertoire um das gewaltige Werk einer fremden alten Kultur für immer bereichert.

Im Ernst darf man das kleine intime Théâtre-des-Arts am Boulevard des Batignolles als beste Renaissance der guten alten Antoine-Zeit ansehen. Es spielt ‚Am Vorabend' (Le grand Soir) von Leopold Kampf. An dem Stück, um dessen Aufführung man sich seinerzeit mit preußischen Polizisten vergeblich stritt, haben wir nicht allzuviel verloren. Hier gegeben, bedeutet es ein Verdienst, und sein großer Erfolg, den es Autor wie Darstellern schuldet, ist beiden Teilen gern zu gönnen. Es ist eine dramatische Dynamitkiste mit drei Abteilungen, jede für sich hinreichend stark geladen,

um den ganzen Zuschauerraum in die Luft zu sprengen. Es gibt, wie Hedbergs ‚Ulfstjerna‘, einen Ausschnitt aus der gegenwärtigen russischen Revolution und gipfelt ebenso in der Ermordung eines Gouverneurs. Im übrigen sind es Gegenstücke. Der Galizier hat alles, was dem Schweden fehlt, und umgekehrt fehlt jenem etwas, was Hedberg brachte. Das ist vielleicht nicht viel. Hedberg schrieb eine nordische Familientragödie, die in die Nöte eines Volkes hineinwachsen wollte, interessierte uns für die Individuen, deckte als Psycholog sie auf, ließ aber schließlich ‚die Sache‘ außerhalb. Kampfs Personen sind Typen und nur, soweit sie es sind, sind sie uns wichtig. Seine einzelnen Akte sind verschiedenartige Episoden aus der Revolution und nur, insofern sie sich alle auf den Fortgang der Sache beziehen, schließen sie sich zum Drama zusammen. Das Unpersönliche, das Namenlose, der dunkle Volkswille schafft den Bühnenvorgängen ihre Dynamik; die Entladungen sind von der Gefühlsreinheit lyrischer Wirkung. Das deutet immerhin auf dichterische Intuition. Wenn anderseits diese Wirkung von dem unablässigen und unablässig lautern Geprassel theatralischer Effekte bestritten wird, so ist das bei einem Erstlingswerk mehr als bemerkenswert. Die Kaltblütigkeit jedoch, mit der so Nahes und Aufwühlendes zu einer Theaterhandlung verflochten und zehnfach verflochten ist, erscheint bereits verdächtig. Und man möchte einem Dramatiker, dessen eigene Persönlichkeit trotz allem in diesem Werke noch nicht gesprochen hat, keine Prognose stellen, da man ihn hier scheinbar mehr zu Sudermann tendieren sieht, als etwa zu Gorki.

Lyrische Anthologie

Entführung/ von Willibald Alexis

O, Lady Judith, spröder Schatz,
  Drückt dich zu fest mein Arm!
Je zwei zu Pferd haben schlechten Platz,
  Und Mitternacht weht nicht warm.

Hart ist der Sitz und knapp und schmal
  Und kalt mein Kleid von Erz,
Doch kälter und härter als Sattel und Stahl
  War gegen mich dein Herz.

Sechs Nächte lag ich in Sumpf und Moor
  Und hab' um dich gewacht,
Doch weicher, bei Sankt Görg ich 's schwor,
  Schlaf' ich die siebente Nacht.

Von Willibald Alexis (1798—1871) haben sich nur zwei Gedichte erhalten: ‚Fridericus Rex‘ und ‚General Schwerin‘. Das Gedicht ‚Entführung‘ ist, neben diesen, das beste Gedicht der Sammlung ‚Balladen‘ (1836, Berlin, Ferdinand Dümmler), ein Vorklang von Strachwitzens reitenden Rhythmen.

Ernst Lissauer

Kasperletheater

Der Kontrakt / Ein Märchen von Mordax

Es war einmal ein Dichter, den kannte niemand. Darum sprach er zu sich selber: „Ich muß mich entdecken lassen, dann werde ich berühmt.“ Zu derselben Zeit aber lebte ein Theaterdirektor, der machte schlechte Geschäfte. Darum sprach er zu sich selber: „Ich muß einen Dramatiker entdecken, dann werde ich reich.“ Er entdeckte also den Dramatiker und sprach zu ihm: „Sie sind zwar gänzlich unbekannt, aber ich glaube an die kulturelle Mission der Theaterdirektoren, und darum werde ich ihre Tragödie ‚Das Paradies‘ aufführen.“ Bei sich dachte er: „Ich habe alles versucht, vom vaterländischen Lustspiel ‚Das Zündloch‘ bis zum Verbrecherdrama ‚Der Nervenchok‘, ich habe Lola Barrison als ‚Käthchen von Heilbronn‘ gastieren lassen und Ferdinand Bonn als Bauchtänzer vorgeführt — alles vergebens. Nun versuche ichs noch mit der ‚Entdeckung‘. Versagt auch diese, dann melde ich Konkurs an.“ Dann schloß er mit dem Dramatiker einen Kontrakt ab, worin er sich verpflichtete, die Tragödie ‚Das Paradies‘ im Laufe der nächsten Spielzeit aufzuführen. Falls einer der beiden dem Kontrakt zuwiderhandele, verfalle er einer Konventionalstrafe von Dreitausend Mark. Darauf legte der Dramatiker nämlich besondern Wert, denn so unpraktisch er war, wußte er doch, daß die Konventionalstrafe die Seele des Kontraktes sei. Er legte den Kontrakt unter sein Kopfkissen und schlief darauf so ruhig, wie nur ein Mann, der seiner Sache sicher ist. An demselben Abend aber geschah es, daß ein Kritiker über jenes Theater schrieb: es befinde sich auf dem Weg zur Operette. Das war ein roher Witz. Aber unser findiger Direktor, jeder kühnen Anregung zugänglich, nahm es sich ernstlich zu Herzen. Er entließ beim Ablauf der Spielzeit sein Personnal und engagierte zum Beginn der neuen ein wohlassortiertes Operetten-Ensemble. Bei der Bedarfsanstalt für literarische Tagesartikel bestellte er sich ein Operettenlibretto ‚Das süße Meerschwein‘, das er von einem gemütskranken Militärkapellmeister außer Dienst im Tagelohn komponieren ließ. Die Operette war so dumm, daß sie sogar dem Tenor zu dumm war. Er weigerte sich, darin aufzutreten, wenn die Regie nicht zum Schluß für eine wirksame Nuance sorge. Der Direktor dachte nach. Dann ging er hin und ließ einen lenkbaren Luftballon von angemessenen Dimensionen herstellen, darin stieg der Tenor zum Schluß, rot beleuchtet, auf und umsegelte über die Köpfe des Parketts hinweg den Zuschauerraum, fuhr eine elegante Schleife und landete mit dem Schlußtakt leicht und sicher hinter dem fallenden Vorhang. Das Publikum raste vor Begeisterung und ‚Das süße Meerschwein‘ wurde Monate hindurch Abend für Abend vor ausverkauftem Hause gegeben.

Als nun die Saison sich zum Ende neigte, erschien eines Tages der Dichter zuversichtlichen Schrittes im Theaterbureau. „Ich komme“, sprach

er zum Direktor, „um Sie an Ihre Verpflichtung zu erinnern.“ Der Direktor dachte scharf nach. „Ich wüßte nicht“, sagte er kindlich. Der Dichter sprang auf. „Herr! Mein Stück!“ „Ach so! Aber, bester Freund, wie können Sie glauben, daß ich nun noch Ihr Stück aufführen werde.“ „Sie wollen nicht?“ „Wollen? Ich kann nicht.“ „Sie müssen!“ Damit riß der Dichter den Kontrakt aus der Tasche, wie einen Revolver. Der Direktor lächelte unendlich nachsichtig. „Was wollen Sie damit?“ fragte er. „Sie zwingen will ich, Ihre Verpflichtung zu erfüllen.“ „Und wie wollen Sie mich dazu zwingen?“ Der Direktor war wirklich neugierig. „Sehr einfach. Ich bestehe auf der Konventionalstrafe, falls Sie das Stück nicht aufführen.“ Der Direktor unterdrückte ein Gähnen. „Ist das Ihr letztes Wort?“ „Mein letztes!“ Es klang wie ein verzweifelter Aufschrei. „Gut,“ sagte der Direktor, „Ihr Stück wird aufgeführt. Das Nähere teile ich Ihnen mit. Adieu.“ Auf dem Heimweg frohlockte der Dichter: „Die Konventionalstrafe! Gottlob! Die Konventionalstrafe!“ Nach einigen Tagen erhielt er folgenden Brief:

Sehr geehrter Herr!

Hierdurch teilen wir Ihnen ergebenst mit, daß die Uraufführung Ihres von uns erworbenen Werkes ‚Das Paradies‘, Tragödie in fünf Akten, kontraktmäßig noch in diesem Monat stattfinden wird. Die Rolle des Adam liegt in den Händen unsers gefeierten Tenor-Buffo, Herrn Stampfauf, die der Eva in denen der als ‚süßes Meerschwein‘ so beliebten Soubrette Fräulein Salzstengel. Der ‚Engel mit dem feurigen Schwert‘ wird in unserm unwiderstehlichen Komiker, Herrn Kümmernis, einen kongenialen Darsteller finden. Für die Rolle der Schlange hoffen wir — wenn auch mit großen pekuniären Opfern — die Schlangendame Miß Wanda, die eben im Panoptikum Sensation erregt, als Gast zu gewinnen. Den eigentlichen Erfolg aber versprechen wir uns von den nach Entwürfen von Professor Iks neu hergestellten Kostümen für Adam und Eva. Sie bestehen aus je einem streng stilisierten Feigenblatt und erfreuen sich der besondern Zustimmung der Zensur. Indem wir Sie höflichst um baldgefällige Einsendung einiger hübscher Coupleteinlagen ersuchen, zeichnen wir und so weiter.

Der Dichter glaubte, tot umfallen zu müssen. Jedoch tat er es nicht, sondern lief, flog, sauste in das Vorzimmer des Direktors. Er wurde abgewiesen. Darum schrieb er einen Brief voller Injurien, die in der Drohung gipfelten, das Stück zurückzuziehen und die Konventionalstrafe zu verlangen. Die Antwort lautete:

Sehr geehrter Herr!

Von ihrem geschätzten Schreiben Kenntnis genommen, verweisen wir Sie höflichst auf unsre bereits erfolgte Mitteilung, daß wir den mit Ihnen abgeschlossenen Kontrakt voll und ganz zu erfüllen gedenken. Wenn Sie, wie Sie uns mitteilen, von dem fraglichen Werke eine andre Auffassung besitzen als wir, so ist das lediglich Ihre Privatsache, und wir sind gesetzlich in keiner Weise verpflichtet, das Werk nach einer Auffassung aufzuführen, die der unsern nicht entspricht. Sollten Sie jedoch vorziehen, das Stück zurückzuziehen, so würden Sie sich damit eines Kontraktbruches schuldig machen, und wir müßten Sie in diesem Falle zu unserm lebhaftesten Bedauern laut § 341 des Bürgerlichen Gesetzbuches um baldgefällige Ein-

sendung der Konventionalstrafe im Betrag von Dreitausend Mark ersuchen. Hochachtungsvoll und so weiter.

Der Dichter steckte diesen Brief in die Tasche und rannte damit atemlos treppauf, treppab, von einem Rechtsanwalt zum andern. Aber alle, wie sie im Adreßbuch standen, sagten, da sei gar nichts zu machen, da sei eine Lücke in der Gesetzgebung. Alle sagten: „Eine Lücke in der Gesetzgebung."

Was der arme Dichter nun tat, darüber wird uns verschieden berichtet. Die einen sagen, er sei reich gewesen und habe die Dreitausend Mark bezahlt. Andre erzählen, er sei arm gewesen und habe sich aufgehängt. Nach der dritten, wahrscheinlichsten Ueberlieferung ist er traurig nach Hause gegangen, hat unter blutigen Tränen die Couplet-Einlagen gedichtet und ist ein reicher Mann geworden.

Rundschau

Kopenhagen

Zwei Drittel der Saison sind verflossen, und noch hat keine Bühne eine Vorstellung herausgebracht, die wirklich schauspielerische Ziele erreicht oder Eindrücke von geschlossener Schönheit hinterlassen hätte. ‚Casino' hat sich an Oehlenschlägers strahlendem Jugendwerk ‚Aladin' übernommen, das Dagmartheater spielt nichtssagende dänische Neuheiten herunter, und das Volkstheater zieht sich die ganze Saison hindurch mit Kassenstücken von unsäglicher Gehaltlosigkeit. Mit dem nächsten Spieljahr wird es von einer neuen Direktion übernommen, unter Leitung des begabten jungen Regisseurs und Schauspielers Johannes Nielsen. Seine Absicht ist es, das Niveau des Repertoires wie das der Darstellung zu heben. Vorläufig heißt es abwarten.

Der feste Punkt, um den sich unsre ganze Darstellungskunst dreht, ist und bleibt die Bühne des Königlichen Theaters. Leider scheinen sich auch hier auflösende Kräfte bemerkbar zu machen und eine unverkennbare Dekadenz einzutreten. Was vor fünf Jahren niemand wahr haben wollte, ist nun in aller Munde: das Königliche Theater lebt von den Abfällen seiner Vergangenheit. Der eigentliche künstlerische Leiter, der Regisseur Professor William Bloch, ist alt und zieht sich zurück. Sein Nachfolger, Paul Nielsen, legt mit jeder neuen Inszenierung seine Ohnmacht immer deutlicher an den Tag. Die Schauspieler von Bedeutung gehören nach Tradition und Schule der Vergangenheit an. Von den jüngern besitzt nur Frau Betty Nansen künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten; aber sie allein vermag keine neue Aera zu schaffen, und die, die ihr dabei helfen könnten, werden zurückgedrängt oder sind noch gar nicht da. Der Direktor, Einar Christiansen, schließlich hat sich durch eine Reihe von Jahren außerstande gezeigt, künstlerisch zuverlässige Zustände herbeizuführen; sein Abgang kann nur eine Frage der Zeit sein.

Das Königliche Theater hat in drei Monaten nur vier Novitäten auf die Beine gestellt, und davon auch nur eine mit Bestandteilen von

echter Kunst: ‚Eine Dichterliebe‘ von Sven Lange. Die andern waren Felix Philippis ‚Dornenweg‘, der Frau Betty Hennings Gelegenheit zu einer hohlen Virtuosennummer geben sollte; ferner Karl Gjellerups ‚Kampf mit den Musen‘, ein trauriger Auszug aus seiner großen Dichtung ‚Thamyris‘, und Shakespeares ‚Sommernachtstraum‘, schlimm gespielt und phantasielos inszeniert.

Sven Langes Schauspiel zeigt den Gefühlskampf, der ausbricht, wenn ein Dichter seine eigene Liebe zum Gegenstand seiner Kunst macht. Das Weib ist in diesem Falle eine etwa dreißigjährige Frau aus der reichen Bourgeoisie, Bertha Herreborg. Müde ihres ältern stoischen Mannes und ihrer Anbeter, ihrer Freunde und Gleichgesinnten — alles Menschen, die lieber auf ein Glück verzichten, als ein Unglück wagen — müde oder richtiger unbefriedigt in ihrem drängenden Triebleben, wirft sie sich dem Dichter Paul Ferring in die Arme. Er ist jung, strahlend von Talent, kraftvoll vorwärts strebend, ein hungriges Raubtier beinahe in seinem Lebenshunger und Drange nach Erfolg. Doch er ist Bauernsohn und trägt auf seiner Stirn noch das Knechtzeichen, das er durch den glänzenden Siegeslauf seines Genies in Vergessenheit bringen möchte. Bertha wird ihm hierzu das Mittel. Sie vermag ihm die Tore zum Reichtum zu öffnen, ihn auf ein höheres soziales Niveau zu heben. Sie kann ein Stoff für seine Produktion werden, die nach der obersten Gesellschaftsklasse strebt. Aber gleichzeitig berauscht ihn ihre Schönheit, bezaubert ihn ihre Feinheit, fängt ihn ihre Zärtlichkeit, die halb die einer Geliebten, halb die einer Mutter ist. Er wird von seinen streitenden Gefühlen hin und her gerissen, bis der Dichter in ihm sich mit dem Streber verbündet — er schreibt ein Schauspiel von seiner Liebe, trägt einen Erfolg davon, doch verwundet Berthas Herz dabei unheilbar; für immer verliert er sie, die ihm doch, ohne daß ers wußte, mehr als Ruhm und Erfolg gewesen.

Diesem Schauspiel wohnt mehr dramatische Wirkung inne als den meisten andern des Dichters. Aber genau genommen wird diese Wirkung oftmals durch etwas unwahrscheinliche und grobe Mittel erreicht. Vier oder fünf Szenen jedoch bieten ein tiefes und pulsendes Leben, wie es unter den jüngern dänischen Dichtern nur Sven Lange und Helge Rode erschaffen können. In diesen Szenen liegt der dichterische Wert des Schauspiels, liegen die Aufgaben, die es wirklicher Schauspielkunst stellt. Die Inszenierung war reizlos, das Spiel durchweg ohne Stimmung. Nur Frau Betty Nansen in Bertha Herreborgs Rolle und Mantzius als ihr Mann waren in ihrem Zusammenspiel wirklich echt und wußten zu nuancieren. In den Szenen zwischen Bertha und Paul Ferring mußte Frau Nansen einen verzweifelten Kampf gegen Neiendams grobes und falsches Spiel kämpfen, und es macht ihrer Kunst alle Ehre, daß sie sie in unversehrter Schönheit über das Stammeln des Partners zu erheben wußte.

Gegenwärtig ist das Königliche Theater Gegenstand der Reichstagsberatungen. Es leidet schwer darunter, daß es auf seiner einen Bühne drei Kunstarten: Oper, Ballett und Schauspiel, beherbergen muß. Und man wünscht, dem Theater eine besondere Schauspielbühne zur Verfügung zu stellen. Der Direktor Christiansen hat vorgeschlagen, Oper und Ballett ganz aus dem Betriebe des staatlichen Schauspielhauses auszuschalten — ein Vorschlag, der ohne zwingenden Grund des Nationaltheaters

künstlerischen Umkreis und seine Kräfte einengt. Die natürliche Lösung wäre, Oper und Schauspiel unter gemeinsamer Leitung zu treiben, mit der Möglichkeit, Bühne wie Personal auszutauschen, sobald es die eine oder die andre Kunstgattung erforderlich macht. Diese Lösung wird sicherlich nach mehrjährigen Erwägungen die Stimmen der Fachleute sowohl wie des Reichstags auf sich vereinigen. Bis dahin wird vermutlich der jetzige Auflösungsprozeß für eine Neugestaltung der dänischen Schauspielkunst reinen Tisch gemacht haben.

Paul Fjeldgård

Kritikensammlung

I

Aus lose gereihten Meinungen, die vom Theatertreiben im Werden bestimmt sind, die Persönlichkeit des Kunstrichters erkennen zu wollen, heißt ihm einen hohen Grad Individualität zuerkennen. Und Theaterrezensionen zu einem Sammelband vereinen, heißt diese Zuerkennung fordern. Mit Recht ihn fordern, verleiht die innere Befugnis zur Herausgabe von Kritiken. Denn uns interessiert dann nicht mehr so sehr das Urteilsobjekt, wie der Richter, nicht mehr der Poet, sondern sein Geistesmanne: der Kritiker. Wie sich die Persönlichkeit äußert: als Künstler, als Denker, als Historiker, so unterscheiden sich auch die Gründe, die den Wunsch, zu sammeln, zu einem Recht erhöhen. Wenn der Wille zur Kunst (in Besseren sie selbst) die Kritik in den Rang des Kunstwerks gehoben hat; wenn das Urteil durch Geist und Form sich noch Leser verdient, während vielleicht das Beurteilte schon in den Müll der Geschichte gesunken ist; wenn Gedanken, die zu denken geben — fermenta cognitionis — so zahlreich eingestreut sind, daß uns das rezensierte Kunstwerk nur noch als Demonstrationsobjekt einer Dramaturgie oder Aesthetik erscheint: dann ist das Sammeln von Kritiken, Studien, losen Erinnerungsblättern vollkommen gerechtfertigt.

Herr Dr. Heinrich Stümcke ediert Kritiken. Modernes Theater, Eindrücke und Studien. (Deutsche Bücherei, 82/83), die während des Vierjahrraumes 1904—1907 einiges Kunstleben berliner Schaubühnen begleitet haben. Begleitet haben, wie etwa ein Spezialkorrespondent eine Nordlandsreise oder eine Afrikadurchquerung oder einen Ballonaufstieg verfolgt. Ein schlichter Mann urteilt hier im Volkston, nüchtern, mit ruhigem, allzu ruhigem Sinn. Er ersetzt den Geist durch Oberlehrerbelesenheit, die nachschaffende Empfindung durch breite, umständliche, oft verworrene Inhaltserzählung. Wirklich nur durch Erzählung: durch Anführung des Tatbestandes. Denn wo uns nicht der starke Klang der Handlung von selbst die psychologischen Motivierungsversuche des Dichters aufdrängt, kann uns auch der Kritiker Stümcke nicht die leisen Töne vermitteln, die im Inneren der Menschen, zwischen Zeilen erklingen, die in Uebergängen, hinter dem niedergerauschten Vorhang verborgen sind. Einer Kritik der Sprache, Form, Technik der Dichtung weicht Stümcke im weiten Bogen aus und reportiert dafür um so sorgsamer die Begeisterung oder den Widerwillen der Premierenplebs. Im Vorwort tut sich Herr Doktor fast etwas darauf zugute, keine dramaturgischen Dogmen aufzustellen. So werden wir doch wenigstens Gedanken, ästhetische Bekenntnisse antreffen —? Aber nichts davon auf den hundertsechsundachtzig Seiten! Dafür banale Zitate, lächerliche Histrionenbeurteilung und eine Leitartikelöde überall, wo nicht einiges Temperament den schweren Flügelschlag der Sprache leichter macht.

Felix Stössinger

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 19
7. Mai 1908

Operndichtung / von Leo Feld

Die deutsche Literatur hat seit etwa fünfzig Jahren ein neues Problem: das Opernbuch. Es ist erst in diesen Jahren eine künstlerische Angelegenheit geworden. Bis dahin war es ohne irgendwelche Ansprüche und Rechte. Ein Canevas etwa, der nur insofern interessierte, als er dem Komponisten zur kunstvollen Führung seines Fadens Gelegenheit gab; Worte, die sich zu musikalischen Formen ordneten, Bilder, deren innere Zusammenhänge und Bedeutungen jedem gleichgültig waren, und die ihren Zweck redlich erfüllten, wenn sie die Möglichkeiten musikalischer Energien in sich trugen. Das ergötzlichste Beispiel solcher, nicht einmal rudimentärer Literaturformen ist etwa Da Pontes ‚Don Juan', die großartigste Gestalt europäischer Erotik zu einer albernen Bühnenfigur zusammengeschrumpft, sieglos, einförmig, seelisch ganz verarmt, mit den zornigen Akzenten bürgerlicher Verfehmung aller Größe beraubt. ‚Der Wüstling' schlechthin. Ein Don Juan, der kein einziges Weib besiegt. Von der großartigen Symbolik der Gestalt, von ihren ewigen Hintergründen ist nichts mehr zu spüren. Und nur das große Wunder der Mozartschen Kunst erlöst diesen armen Ritter zu einem strahlenden Dasein.

Aber das bekümmerte niemand. Kein Mensch fragte, ob die Gestalten, die auf der Bühne sich bewegten, auch den Gesetzen der Bühne gehorchten. Und das Gesetz alles Theaters ist reichste Lebensspiegelung. Kein Mensch fragte jemals, ob diesen kostümierten Notenpulten nicht auch menschlicher Inhalt und Wert zukommen sollte. Es gab Ausnahmen, gewiß. Beethovens ‚Leonore' etwa, die heute wie ehedem alle Herzen rührt, oder die unvergänglichen Gestalten des Beaumarchais, denen auch die fühlloseste Hand des Bearbeiters nicht allen Charme zu nehmen vermochte. Aber das Prinzip war und blieb unerschüttert. Das Textbuch war Geländer, Vorwand, Fasson. Selbst die Bravour französischer Szenenkunst hat seinen Wert nicht erhöht. Es bekam das Tempo und die Buntheit inhaltsloser Kolportagegeschichten; aber der dünne, leise Atem von Wärme und Seele, der ihm da und dort

in der deutschen Oper geworden sein mochte, war ihm nun gänzlich ausgeblasen. Jedem menschlichen Ernst war es unmeßbar fern. Indes — bekannte Dinge meld' ich, die ganz Moskau kennt.

Und dann das ungeheure Ereignis: Richard Wagner. Das Libretto plötzlich zu einer Dichtung erhoben; schwer beladen mit menschlichen, philosophischen, dichterischen Kräften. Fast zu schwer; ein fanatischer Wille, der — im buchstäblichsten Sinne — alle Fernen der Erde umschloß. Nicht nur überquellende Bilder weiser Seelenkunst — Weltdeutung, Weltformung. Die Oper wird Trägerin der mächtigsten Probleme. Es sind keine eigenen, keine orginellen, keine eigentlich künstlerischen Probleme — aber sie schafft ihnen eine Macht des Ausdrucks, die unerhört ist. Die geistige Welt dieser Kunst, noch präziser: die geistige Wertung dieser Kunst ist uns längst fremd und fern geworden. Aber ihre Gewalt ist unvermindert. Ja, was noch seltsamer ist: ihre Gewalt wächst noch immer; trotzdem sie dem Lebensgefühl des Menschen von heute direkt feindselig gegenübersteht. Was soll eine christliche Kunst in unsrer gottlosen Zeit? Wer fühlt heute noch ihre innersten Mysterien: den Fluch der Welt, das Verhängnis der Macht, das Todesschicksal der Liebe? Und doch: was sind uns noch immer Siegfried und Wotan und Tristan! Ein wunderbares Dokument, wie wenig die ‚Idee' mit dem Wesen wahrer Kunst zu tun hat — zur freundlichen Beachtung unsrer scholastischen Aesthetiker.

Die Operndichtung war eine Kunst geworden. Sie hatte ein Gesetz aufgestellt und erfüllt, das nicht mehr vergessen werden konnte: die Operndichtung ist ein Drama, das heißt: ein kunstgemäß geformtes Bühnenspiel menschlicher Bedeutsamkeiten. Davon konnte die deutsche Oper nicht mehr los. Statt eines Künstlers hatten nun zwei an dem Werk zu schaffen: der Komponist und der Dichter. Aber dieses große Beispiel schien zunächst ein Verhängnis. Als unmittelbares Vorbild konnte es nicht dienen. Alle Versuche, die in seine Bahnen strebten, scheiterten. Am glücklichsten erwies sich noch der Gedanke, der deutschen Mythenwelt Wagners die deutsche Märchenwelt anzugliedern. Aber es ist begreiflich, daß auch dieses Stoffgebiet nicht allzu ergiebig sein konnte. Die süße Stille und Einfalt dieser Bilder findet in der Bewegtheit und in dem Bedürfnis starken Erlebens, wie es dem modernen Menschen nun einmal eigen ist, doch zu wenig Wiederhall. So kam die deutsche Tonkunst schließlich auf den Einfall, dramatische Dichtungen von unbestreitbarem künstlerischem Rang direkt als Opernbuch zu verwerten. Das ist die neue Praktik von Richard Strauß. Eine zweifellos sehr ernste und groß gedachte künstlerische Tendenz, die sich oftmals sehr fruchtbar erweisen mag. Aber sie trägt doch den Todeskeim in sich.

Denn eines ist klar, und daran scheint das ganze Wagnerische Werk scheitern zu müssen: die musikalischen und dichterischen Interessen stehen in fast unvereinbarem Gegensatz zueinander. Was der Dichter will, sucht der Komponist zu vermeiden; was dem Musiker Lebenslust ist, bedeutet dem Dichter Hemmung und Beschränkung. Dem dramatischen Dichter wird

alles zur Bewegung, zum Vorgang, zur Handlung! Dem Komponisten sind die Momente der Ruhe die eigentlichen Quellen seiner Kunst. Der eine sucht den Weg, der andre die Situation. Alle psychologische Feinkunst, alle Charakteristik von Zeit und Ort widerstreben den eigentlichen Wünschen des Komponisten. Jene durch ihre zarte, kaum haftende Art — denn allzu verweilende Deutlichkeit widerspricht heute dem Gefühl des Dichters — diese durch ihren Mangel an seelischem Gehalt. Die Musik wird aber erst dort lebendig, wo sie Seelenausdruck wird.

In Richard Wagner waren beide Kräfte, die dichterische wie die musikalische, gebunden, einander befruchtend, bedingend. Er war bei der dichterischen Arbeit von einem ‚musikalischen Duft' umfangen, wie er selbst bekennt. In ihm war der Musiker und der Dichter gleichzeitig am Werke. Für ihn waren alle Probleme, die hier berührt sind, in seiner eigenen Natur gelöst. Es gab von vornherein keinen Zwiespalt. Aber sein Werk fordert die künstlerische Gestaltung jedes der beiden Teile, der Dichtung wie der Musik, und es scheint fast, als ob er dadurch den Fortbestand der Oper überhaupt unmöglich gemacht hätte. Er hat Notwendigkeiten betont, die als solche empfunden und doch nicht erfüllt werden können. Es ist so, wie wenn man in einer Gesellschaft über irgend ein skandalöses Ereignis im Leben eines Menschen stillschweigend hinweggeht. Man freut sich der wertvollen Gaben, die er besitzt, und breitet über jenen dunklen Hintergrund liebenswürdiges Schweigen. Das kommt ja vor — bis einmal ein lautes Wort dieses Schweigen durchbricht. Dann freilich ist alles umsonst. Und Richard Wagner scheint dieses allzu laute Wort gesprochen zu haben.

Der Versuch, abgeschlossene dramatische Dichtungen für die Opernbühne zu gewinnen, ist an sich unlogisch; selbst Umarbeitungen solcher Bühnenwerke, die ja Inhalt und Handlung des fremden Dramas in die regelrechte Form eines Librettos gießen. Unlogisch — denn entweder war das Werk eine vollkommen geratene Dichtung, dann bedarf sie nicht einer musikalischen Ergänzung; oder sie bedarf der Musik zu ihrem charakteristischen Ausdruck, dann ist sie dichterisch mißlungen. Und man greift ja nach diesen Werken, weil sie dichterisch so vollwertig — so starke, wirkungssichere Dramen sind!

Wir müssen dem Wagnerischen Musikdrama auf den Grund seines Wesens kommen, wenn es für uns wirklich fruchtbar und nicht ein zerstörendes Verhängnis werden soll. Seine innerste Natur ist seine musikalische Bestimmung. Hier ist wirklich die Tragödie geboren, die aus dem Geiste der Musik lebendig geworden ist. Ehe noch irgend etwas war, war ihr musikalischer Zweck gegeben. Und vielleicht ist dies der Weg, der auch uns zu einem künstlerisch geformten Opernbuch führen kann.

Eines hat Wagner sehr richtig erkannt: die Notwendigkeit, die Opernvorgänge zu einer menschlichen Angelegenheit zu erheben. Das kann die Opernbühne nicht mehr verlieren. Die Oper ist heute Theater geworden, das heißt: sie gliedert sich unserm gesamten dramatischen Kunstgebiete an, das in der sinnlich zwingenden und erregenden Darstellung menschlicher Schicksale seine Betätigung findet.

Und dann: die Musik ist eine stilisierende Macht. Sie ist das Organ einer unsichtbaren Welt. Und in ihr die Sichtbarkeiten unsers Lebens gestalten zu wollen, ist widersinnig und im tiefsten Grunde unmusikalisch. Der rationalistische Einwand des alten Gottsched hat in seiner platten Klugheit ja vollkommen recht: die Oper ist überhaupt unmöglich, weil es keine Menschen gibt, die ihr ganzes Wesen nur singend aussprechen. Die Oper verlangt ein erhöhtes Lebensgebiet. Von vornherein. Den Kreis, der über dem Leben, zumindest jenseits unsers Lebens liegt. Die schwere, oder besser gesagt: die gewichtlose Anmut des symbolischen Spieles. Sie bedarf eines übersinnlichen, steigernden Elements, typischer Bedeutung, großer Zusammenhänge. Jedenfalls der poetischen Ferne. Dabei findet auch die komische Oper ihr gutes Daseinsrecht; sofern sie nur zu einem wirklich verwegenen bunten Spiel, also zu einer komischen Stilisierung des Lebens gelangt.

Das sind die großen Errungenschaften der Wagnerschen Kunst, die nicht mehr zu umgehen sind. Hier gibts kein Zurück mehr. Aber wir müssen diese Forderungen in unsrer Weise zu erfüllen suchen. Man tut sehr unrecht, wenn man das Musikdrama mit den Maßen unsrer sonstigen dramatischen Kunst messen will. Es muß eine Kunst für sich sein, aus wesentlich andern Voraussetzungen quellend, nach wesentlich andern Wirkungen trachtend. Und sie kann nie ihre völlige Freiheit behaupten. Hierin liegt das Entscheidende. Sie muß in jenen Formen sich zu äußern suchen, die der Musik gemäß sind. Ein gutes Drama ist noch lange kein gutes Opernbuch, das heißt: noch lange keine Dichtung, die dem Komponisten die stärkste Ausnützung seiner Wirkungsmittel ermöglicht. Sie sinkt deshalb, weil sie diese Instanz als ihre höchste anerkennen muß, noch lange nicht zu einem wesenlosen Schattendasein herab; innerhalb dieser Grenzen findet sie noch immer reiche Möglichkeiten zu künstlerischer Entfaltung. Aber diese Grenzen müssen ihr bewußt sein. Der dichterische Stoff muß von vornherein die Bedingungen musikalischer Gestaltung in sich tragen. Die Notwendigkeiten musikalischer Gestaltung — er sollte so gewählt sein, daß er der Musik bedarf, um seine reichste Erscheinungsform zu gewinnen. Das wäre der ideale Fall. Bei Wagner selbst ist er zur Wirklichkeit geworden. Er wird sich nicht allzu oft wiederholen. Aber es genügt ja auch schon, wenn der Stoff nur die Möglichkeiten musikalischer Gestaltung in sich trägt.

Und die Organisation dieses Stoffes muß dann Sache des Musikers sein. Hier ist sein Wille entscheidend. Die große Linie des dramatischen Ganges kann der Dichter bestimmen. Aber die einzelnen Momente dieses Ganges kann nur der Musiker fixieren. Ganz praktisch gesprochen: Ehe der Dichter überhaupt darangeht, den Stoff im einzelnen zu gestalten und ihm die Form des Wortes zu geben, wird er mit dem Musiker den Charakter und Gang der einzelnen Szenen beraten müssen. Aus einem allgemeinen literarischen Szenarium muß ein den musikalischen Instinkten gerechtes herausgebildet werden. Durch diese Arbeitsweise allein ist vielleicht das Problem zu lösen, daß ein einheitliches Kunstwerk von zwei künst-

lerischen Energien geschaffen werden soll, von zwei Energien, die naturgemäß von vornherein nach verschiedenen Zielen streben. Die andres suchen und sich nur in dem einen finden können, wenn ruhige Beratung und Verständigung sie auf einen Weg drängt.

Dann wird vielleicht die Hauptgefahr überwunden sein, die der Oper droht, die ihr stets gedroht hat: die dienerische Unselbständigkeit einer der beiden Künste. Früher war die Dichtung ein wesenloses Appendix; heute, da die Notwendigkeit eines dichterisch wertvollen Inhaltes zu sehr betont wird, droht die Gefahr der Musik. Aber das Schaffen einer Oper müßte wie eine gute Ehe sein: es gehorcht keiner von beiden. Oder besser gesagt: sie gehorchen beide in Freiheit und fühlen darum keinen Zwang.

Vielleicht kann diese gemeinsame Arbeitsweise, die sich von der bisherigen wesentlich dadurch unterscheidet, daß sie nicht nach, sondern vor der Schöpfung des Buches einsetzt, der Oper neues Lebensblut zuführen. Aber wo gibt es zwei Künstler, die menschlich und geistig genug gerade gewachsen sind, um diesen gemeinsamen Weg zu gehen? Eine gute Oper scheint fast nicht weniger ein Problem des Charakters als der Begabung zu sein. Man sieht, in was für verwickelte Situationen Wagner die deutsche Kunst gebracht hat.

Aprilmorgen / von Peter Altenberg

Fünf Uhr. Ich erblicke zwei weißgestrichene Schornsteine und ein braunrotes Dach. Es ist kalt, wie wenn sicherlich auf fernen Bergen Schnee gefallen wäre. Jedesfalls sind Rax, Schneeberg, Semmering verschneit, und es kommen Hiobsposten für die Ausflügler.

Sie liegt auf ihrem schmalen Lager, friert und ist verzweifelt, daß sie weg muß — — —. Sie muß weg, weg, aus tausend Gründen — — —.

Der Himmel trieft von kalter, glänzender Nässe. „O Peter, muß ich weg?!?" „Ja, Du mußt!" Die Ausflügler werden wenig Blumen finden, und lieber Tee trinken in überheizten Almstuben. „O Peter, muß ich weg?!?" „Ja, Du mußt!" Es beginnt zu regnen. Sie seufzt und schläft tief ein. Sie ist versunken in selige Gründe, träumt, daß man sie dennoch wieder bei sich behielte — — —!

Sie erwacht, fröstelnd, geht, da ihre Stunde unerbittlich gekommen ist, zu gehen und ihn nicht mehr zu belasten — — —.

Ich empfinde einen unermeßlichen Schmerz und lasse sie dennoch ziehen — — —. Es fällt kalter Regen, der in den Bergen Schnee ist. Die Ausflügler drängen sich zusammen in warmen, holzgeheizten Stuben — — —.

Sie bleibt stehen, wendet sich um, sagt einfach: „Peter, es wird an Dir ausgehen, an Dir!"

Ja, es wird!

Ramon und Striese

‚Ramon der Abenteurer' führt den Untertitel: Groteske in vier Katastrophen. Es würden darin, las man vor Tische, mit Hilfe einer sehr drastischen Handlung die modischen Sensationsstücke zum Schein nachgeahmt, in Wirklichkeit satirisch gekennzeichnet werden. Die Herren Ernst Prange und Willy Rath sind theoretisch genügend beschlagen, um zu wissen, daß der Schein nie die Wirklichkeit erreichen soll: aber der Gefahr, daß die Wirklichkeit den Schein erreichen könnte, sind sie nicht entgangen. Ihr Abenteurerstück gleicht tatsächlich eher einer Nachahmung als einer Satire. Man wüßte auch nicht recht, was da zu ‚geißeln' wäre. Etwa die Begabung fixer Autoren, durch den Handel mit Nervenchocs ebenso begütert zu werden, wie andre durch Sentimentalitäten, durch Witze, durch Psychologie geworden sind? Oder der Wunsch notleidender Theaterdirektoren, diese Konjunktur ebenso eifrig auszunutzen, wie andre die Konjunktur des Naturalismus, der Märchenspiele, der Ausländerherrschaft ausgenutzt haben und morgen vielleicht die Heimatkunst, die Ritterromantik, den Satanismus ausnutzen werden? Oder gar das Bedürfnis und die Bereitwilligkeit des Publikums, sich die Epidermis kitzeln, den Blutumlauf beschleunigen, den mehr oder minder vorhandenen Kopf erhitzen zu lassen? Die falsche Voraussetzung ist, daß durch das Detektivstück die ‚Kunst' geschädigt, der Geschmack verdorben wird. Oder worden ist: denn die ganze Richtung gehört ja eigentlich schon der Vergangenheit an. Aber eben darum kann man auch ermessen, daß die großen Worte, wenn überhaupt irgendwo, hier gewiß nicht am Platze sind. Ich habe die Erregung nie begriffen, nie geteilt. Mit ehrlichen Mitteln wird nicht zu beweisen sein, daß diese Abart unsre künstlerische Situation verschlechtert hat. Wenn die Ernte des verflossenen Winters mager ist, so wäre es für die Zukunft nicht nützlich, als Grund etwas andres anzusehen denn die Unlust und die Unfähigkeit der meisten verantwortlichen Persönlichkeiten, mit dem Bestand an Dramen und an Schauspielern vernunftgemäß zu schalten. Fördert an den entscheidenden Stellen die kunstähnliche Produktion, und der Kolportagestil jedweder Färbung wird erbleichen. Ich bin sicher, daß Ernst Prange, der Dichter des ‚Kain', auch nachher noch Bühnenstücke geschrieben hat, die man blos aufzuführen brauchte, um ihm die Lust am pseudoparodistischen Handwerk zu nehmen. Das nämlich scheint mir außer Zweifel: daß es den beiden Herren mit der Verspottung Bonns nicht durchweg ernst gewesen ist. Sein Tantiemensegen hat sie heftiger verführt als aller Lorbeer eines Aristophanes. Hätten es denn sonst vier ‚Katastrophen' werden müssen? Wer einen satirischen Drang befriedigen

will, muß nicht die Quantität des Objekts erreichen. Ganze Kunstgattungen sind durch Xenien und Epigramme ins Herz getroffen worden. Auf das Quale kommt es an. Aber unsre Satiriker bleiben sogar weit hinter den Stücken zurück, über die sie sich erhaben fühlen. In ‚Sherlock Holmes', zum Beispiel, waltet eine irrsinnige Ubertreibung aller menschlichen Dimensionen, die nicht verhindern kann, daß dem Ergebnis dieser fabulösen Praktiken mit einer groben ‚Spannung' entgegengesehen wird. ‚Ramon der Abenteurer' hat sich den Irrsinn erhalten, ohne auch nur einen Augenblick unsre Neugier zu reizen. Von den vier Lebenslagen, in denen der Held gezeigt wird, sind zwar die letzten drei durch einen sogenannten roten Faden lose verknüpft. Aber das kann den vier Bildern nicht denjenigen Halt geben, der für irgend einen Bühneneindruck nötig wäre. Soweit sich ein Interesse einstellt, ist es weder stofflicher noch artistischer, sondern sozusagen psychologischer Natur. Man sucht sich in den Geisteszustand zweier nachweisbar intelligenter Schriftsteller hineinzudenken, die geglaubt haben, mit der einen Hand der Mehrheit das Geld aus der Tasche ziehen, mit der andern der Minderheit das kritische Auge zudrücken zu können. Sie haben nach rechts und nach links fehlgegriffen. Das alles klingt hart. Nur mag man nicht vergessen, daß dabei der Bonnsche Maßstab angelegt wird. Innerhalb des Schmiedenschen Repertoires ist die Groteske nahezu ein Wunderwerk.

... C'est le succès qui réussit. ‚Der Raub der Sabinerinnen' im Lessingtheater ist ein ‚Schlager' geworden. Brahm wird ihn nicht mit ungemischter Freude ausbeuten. Er weiß selbst am besten, daß der wohltätige Zweck der Vorstellung nur ein Vorwand war. Bei gutem Geschäftsgang hätte er nicht den vierten Teil einer Abendeinnahme, geschweige denn ein Dutzend Proben für die ‚Genossenschaft' hergegeben. Er mußte die Flut bereits am Halse spüren, um so verschwenderisch zu werden. Aber er sollte sich darüber klar sein, daß er sein redliches Teil Schuld an dieser Lage hat. Ungefähr vor fünfundzwanzig Jahren wurde der Kritiker Brahm aus dem Wallnertheater gewiesen, weil er die Leistungen dieser Bühne ungewöhnlich streng beurteilt hatte. Ungefähr vor fünfundzwanzig Jahren war der Schwank der Brüder Schönthan für das Wallnersche Theater eine Novität und eine Rettung. Sich vorzustellen, daß ein Mann das beste Vierteljahrhundert seines Lebens damit verbracht hat, als Theoretiker und Praktiker gegen die Schönthanei in jeglicher Gestalt zu kämpfen, um sich zuletzt von ihr ins Schlepptau nehmen lassen zu müssen: das könnte einen an aller künstlerischen Kultivierungsmöglichkeit verzweifeln machen, wenn nicht die Fehler dieses Manns zu offenkundig wären. Es ist einfach nicht wahr, daß man, bei diesem Personal und einem solchen Angebot von neuen Dramen, am Ende

eines langen Winters auf den Kollegen Striese angewiesen ist. Ganz unabhängig davon ist es, daß reinste Heiterkeit von dieser Neubelebung ausging. Der Schwank ist mindestens zur Hälfte Konvention und allenfalls zur andern Hälfte Lebensausschnitt. So bleibt es meist auch auf der Bühne. Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, gruppieren sich Schablonen um den Striese und fangen dankbar ein paar Strahlen auf. Wer dem Schwank bei einer Verschiebung aller gewohnten Verhältnisse eine erhöhte Wirkung oder überhaupt nur eine Wirkung zuzutrauen paradox genug gewesen wäre, hätte sich bei jedem Bühnenkenner lächerlich gemacht. Hier konnte man nun wieder einmal sehen, wie es verfehlt ist, die Schauspielkunst als Dienerin am Wort des Autors anzusprechen. Was diesmal zündete, das haben die Brüder Schönthan nicht geschrieben, und das haben in fünfundzwanzig Jahren die deutschen Mimen nicht entdeckt. Frei von Nuancentradition und Fachzwang ging die Brahminenschar ans Werk, als sei es mindestens von Hauptmann. Tempo, Charakteristik, Masken, Gruppen: alles war wie neu und machte ganz vergessen, daß Striese eine geistreiche Skizze blieb und kaum in einem Augenblick ein runder Mensch wurde. Reicher hätte für seinen Vornamensvetter sicher die Naivität, wahrscheinlich einen echten Dialekt und hoffentlich ein Mindestmaß von Komik. Das Ideal der Gestalt, Emil Thomas, würde er freilich ebensowenig erreichen, wie Bassermann in dieser Gestalt sein Ideal Friedrich Mitterwurzer erreicht hat. Von dessen Striese wird berichtet, daß er wie ein Symbol jener tragischen Muse erschienen sei, die auf Bettlerkarren von Ort zu Ort ziehe, wie die Verkörperung des ganzen deutschen Theaters und der Hunderttausende, die ihm gedient haben und zum Opfer gefallen sind. Bassermann, der keineswegs humorlos ist, verzichtet, spitz und beinah unbeweglich, derart entschlossen auf gegebene Effekte, daß es nur manchesmal wie Unvermögen, viel häufiger wie Absicht aussieht. Wenn seine Absicht mit der Mitterwurzerschen identisch ist, so ist sie nicht gelungen. Von diesem Striese teilt sich wenig mit; auch keine Rührung. Vermutlich ist zudem das Sprachgemisch von Mannheimisch und Sächsisch hinderlich, dem doch ein reines Mannheimisch weit vorzuziehen wäre. Jedenfalls wird die Tragikomödie oder gar die Tragödie der deutschen Schmiere nicht lebendig. Was wir sehen, ist nicht sowohl der Schwank wie die Komödie des dramendichtenden Professors und seiner besenschwingenden Egeria. Herr Forest ist von tausend lustigen Lichterchen umhüpft und dabei jederzeit Figur von voller Plastik, und Else Lehmanns Köchin Rosa, der ein Franz Hals erstehen müßte, hat nicht allein die vehemente Schlagkraft einer großen humoristischen Gestalt, sondern auch einen Untergrund so tiefer Menschlichkeit und seelenschöner Treue, daß man nicht immer weiß, ob man vor Wonne oder Wehmut weint. Solch eine Schöpfung nehmen wir von Brahm auch ohne Vorwand an.

Mounet-Sully / von Alfred Polgar

Die Stimme ist eine Enttäuschung. Sie ist farblos, rauh, zäh. Und soll doch einst von betörendem musikalischen Reiz gewesen sein. Auch die Erscheinung verrät nur mehr in Gang und Gebärde königliche Qualitäten. Ihr sonstiges Königstum ist in Fett eingesargt, und als Grabhügel wölbt sich ein feierlicher Bauch. Die Augen sind kurios. Sie rollen mit fabelhafter Behendigkeit und bleiben plötzlich an den unmöglichsten exzentrischen Punkten starrend stehen. Dann meint man, er schiele. Wenn Mounet-Sully geradeaus blickt, ist es wie eine Gerade als Resultante zweier Schiel-Komponenten. Wie eine Natürlichkeit zweiten Grades, ein Ergebnis pervertierter Unnatur.

Denn die Unnatur, der Stil, das Künstliche ist seine Natur; sein Primäres. Die Deklamation ist hier Naturlaut, der ‚Stil' Muttersprache. Das macht die Größe, die elementare Kraft dieser Deklamation aus. Sie ist quasi ein künstlerisches Rassezeichen, das in jeder Aeußerung der Persönlichkeit sich verrät. Der ganze Mensch Mounet-Sully deklamiert, seine Gesten sind gereimt, seine Augen rollen metrisch. Sein Gehen ist ein Skandieren mit den Beinen; wenn er stehen bleibt, paßt es wie die Cäsur in den Vers. Bevor er mit dem Arm eine große Gebärde macht, wippen die Finger einen Auftakt dazu; wenn er Treppen hinab- oder hinaufsteigt, ist es wie eine geschrittene chromatische Skala. Und die Schlußposen sind Schlußakkorde: Blick, Gebärde, Wort zusammengestimmt zum reinen Dreiklang. Selbst das Kostüm, das er trägt, wird rhythmisch mitgewirbelt vom Strudel seiner Deklamation. Mit dem weichen, romantisch breitkrämpigen Hut, von dem so anmutig-stürmisch die stolze Feder wallt, spielt er, wie auf einem schönen, gefügigen, stummen Instrument, ganze Lieder. Wenn die andern Herren dann ihrerseits die Hüte in melodischem Parallelismus durch die Luft schwingen, hat man die Empfindung: jetzt fällt der Chor ein.

Das Symbol der großen Kunst Mounet-Sullys ist: der Circumflex. Es gibt keine Ecke, keine Kante; alles fließt. Und alles fließt in großartig geschwungenen Linien. Ich glaube, man könnte die schauspielerischen Leistungen Mounet-Sullys nachzeichnen, graphisch darstellen, und es ergäbe ein geregeltes Ornament.

Was seiner Kunst ihr eigenartiges Zeichen gibt, das ist: der geordnete Exzeß. Die gebundene Leidenschaft, die nicht gegen ihre Fesseln tobt, sondern mit ihnen. Und diese Bindung — eben durch den ‚Stil' — scheint ein natürlich Gewordenes; man denkt an die glatte, gehärtete Rinde um einen feurig-flüssigen Kern. Dieses, seiner Natur nach zum zügellosen Ausschweifen bestimmt scheinende Temperament ist ehern fest umsponnen von einem Geflecht harmonischer Linien. Ein elastisches Geflecht, das unterm Druck, unter der Spannung der Leidenschaft in Schwingung gerät, ein wenig nachgibt, sich in gewaltige Kurven biegt, aber niemals reißt.

Man empfindet diesen Stil als ein um so Größeres, je größer die Affekte sind, die er bändigt. Wie weit er die Kunst vom ‚Leben' entfernt, bleibe dahingestellt. Kaum so weit, wie es etwa die Musik tut. Aber sicher ist, daß er das Schauspiel recht eigentlich zum ‚Schauspiel' erhöht. Durch seine distanzierende Kraft. Wir sehen Leiden und Schicksal dieses König Oedipus, wie man von geschütztem Punkt aus ein Gewitter betrachten mag, dessen Blitze uns nicht erreichen können, dessen Sturm wir nur hören, nicht verspüren. Die ästhetische Wirkung des Schauspiels wird durch den, gewissermaßen als kristallene Scheidewand zwischen Bühne und Zuschauer stehenden Stil um das gleiche verstärkt, um das die rein menschliche Wirkung herabgemindert wird. Dieser Stil hat die Erhabenheit und die Lächerlichkeit eines großartigen Zeremoniells, einer Etikette, deren frostige Starrheit uns peinlich berührt, deren einzelne Normen heute vielleicht unsinnig und kindisch scheinen mögen, die aber dennoch durchaus den Eindruck von etwas Außerordentlichem, jenseits aller Vulgarität Stehenden gibt. Mounet-Sully zelebriert Theater.

Man begreift, daß dieser Stil für antike und romantische Angelegenheiten taugen mochte. Er hat mit ihnen ein Wesensverwandtes: das immanent Heroische. Er gibt dem Affekt seine höchste Freiheit, bewehrt, bewaffnet ihn — um ihn schließlich nur desto großartiger zu besiegen und in Fesseln zu schlagen. Diesem Stil gilt zuhöchst — ganz wie dem Helden selbst — ein heiliges Gesetz der Form, das stärker ist als Leidenschaft, Schmerz und Tod. Denn das ist doch heldische Qualität, in allen Augenblicken und überall der Würde, der Haltung, der guten Pose eingedenk zu sein, nie sich klein zu zeigen, häßliche Grimassen der Wut, des Leidens, der Verzweiflung hinterm Faltenwurf des Kleides zu bergen, vom Schicksal sich nicht beugen zu lassen, es sei denn, wenns auf eine großartige und schöne Manier geschehen kann.

Diese Schauspielkunst, die Herr Mounet-Sully so lange ruhmreich vertritt, gibt ein künstlich auskristallisiertes und geschliffenes Stück Leben. Und es ist allerdings richtig, daß solcher spiegelnder Glanz, solche Glätte und sprühende Färbigkeit in der Natur, im Rohzustand, nicht vorkommen.

Mounet-Sullys Deklamation ist in der Spannweite ihrer rhethorischen Bögen, in der Breite ihres Ausschwingens ganz und gar bewundernswert. Und muß wohl berauschend gewesen sein, als die Stimme noch Volumen und Glanz hatte, als die Worte ihre prunkvoll nachschleifende Klang-Schleppe noch mit Würde trugen und sie nicht stöhnend ziehen mußten.

Aber heute noch: Welches Echo zwischen diesen Gaumenwänden! Welch ein unendlicher Atem, der bei den längsten Perioden noch verschwenden darf! Welch gewaltige, dunkle Brandung der Klangmassen in den nasalen Regionen! Man höre die große Strafpredigt, die Ruy Blas im dritten Akt den habgierigen Ministern hält. Da spricht er Sturm. Und auf den Höhepunkten hat dieser Sturm solche Kraft, daß die Mitspieler, die er umwettert, physisch schwanken, sich wie erschrockene Halme zu Boden beugen.

Rhythmisch natürlich, im Alexandriner-Maß. In der Erregung ist Mounet-Sullys Rede von so leidenschaftlicher Eile, daß ganze Sätze in ein einziges gesprochenes Ausrufungszeichen konzentriert scheinen, ganze Perioden wie eine einzige Interjektion klingen. Und dann hat er wieder Interjektionen, Oh! und Ah!, die periodisch anschwellen, grollen und verklingen wie ein endlos langer Donner. Und stets der Eindruck, daß der ganze Mann in diesen Tönen mitschwingt. Mounet-Sully ‚spielt' Victor Hugo, ‚spielt' Sophokles in dem Sinn, in dem man heute Beethoven oder Chopin ‚tanzt'. Manchmal, selten, hat er kleine naturalistische Exzesse, allerlei Jäh-Unerwartetes in Stimme und Gebärde; die Heftigkeit, mit der solch eine Schaumwelle der Erregung aufspritzt, verrät, mit welcher Gewalt die deklamatorische Flut an die Dämme des Stils stößt, und wie fest und ewig diese Dämme sein müssen, um jene Flut immer wieder ab- und zurückgleiten zu lassen.

Es liegt etwas Heidnisches, Götzendienerisches, Abergläubisches, Unaufgeklärtes in dieser Art, Theater zu spielen. Aber auch ein gewisses Mysterium, eine Welt der gereinigten und sublimierten Wirklichkeit, eine Welt der erlösten Lüge, deren Betrachtung dem Zuschauer vielleicht Besseres, Selteneres zu gewähren vermag als Erschütterungen, Mitleid oder informative Rutschungen in psychologische Bergwerke. Diese Kunst hat wohl einen ziemlich mumienhaften Charakter, aber eben drum auch eine staunenswerte konservierende Kraft. In keinem andern darstellerischen Stil könnte etwa ein Drama wie ‚Ruy Blas' noch so täuschende Farben und Formen einstigen Lebens zeigen. Man mag erstaunt, vielleicht auch belästigt drüber sein, wie abenteuerlich schleppend und gleitend diese Kunst einherprunkt. Aber man erkennt ihre edle Art leicht auch unter der Verbrämung mit Gebärdenpathos und Redeschwung. Ja, es ist komisch, wie hohl oft das Pathos Mounet-Sullys klingt: es ist grotesk, in welch schönen Wellenlinien die Erregung ihn schwingen und zittern macht; und sein gravitätischer Kummer, sein harmonisches Schmerz-Heulen reizen gelegentlich zur Heiterkeit. Aber gleich zwingt er wieder zur Bewunderung: mit einer einzigen, die ganze Bühne füllenden Gebärde, mit einem einzigen Wort, das wie die glaubwürdigste Legitimation von Hoheit und Würde scheint. Es ist für ihn immer nur ein Schritt vom Lächerlichen zum Erhabenen.

Schauspieleraustausch

III

Otto Kienscherf

Es erscheint mir nicht zweifelhaft, daß sich in dem sogenannten Schauspieleraustausch eine neue Entwicklungsphase unsers noch mit allen Merkmalen der Unreife behafteten Theaterwesens ankündigt. Die Frage, ob wir es bei dieser auf den ersten Blick verblüffenden Erscheinung mit einem Symptom fortschreitenden Verfalls zu tun haben, mit einem weitern der vielen Anzeichen organischer Zersetzung, als welches es die ewig schwärmenden

Kulturtheoriker unsrer reformhungrigen Epoche einschätzen dürften, kann dem unbefangen prüfenden Sinn nicht lange unbeantwortet bleiben. Aus der für jede wirklich sozialgeschichtliche Betrachtung unvermeidlichen Voraussetzung, daß es im Großen wie im Kleinen keine Zufallswirkungen gibt, daß im Gang der Ereignisse nichts geschieht, was unter genau den gleichen Bedingungen auch anders hätte verlaufen können, folgt der Schauspieleraustausch allerdings als natürliche Frucht der nun einmal waltenden Verhältnisse. Man mag sie gut finden oder abscheulich, je nach Temperament und Weltanschauung: in das Gesamtbild unsers Gesellschaftskörpers, der das Theater der Zeit als lebendigen und nicht als unnützlichen Teil umschließt und ernährt, gliedert sich diese neue Praxis innerhalb des Kunstgeschäftsbetriebes jedenfalls sinnvoll ein.

Die letzten fünfundzwanzig bis dreißig Jahre haben die herkömmliche Ansicht über Schauspielerei unleugbar in wesentlicher Beziehung gewandelt. Gewiß nicht einheitlich. Vielmehr stehen sich Meinungen und Urteile ziemlich unvereinbar gegenüber. Abgesehen nur von den konservativen Quietisten, die das Ererbte besitzen möchten, aber es nicht von neuem erwerben wollen — abgesehen von dieser reaktionären Gruppe läßt der Streit der Geister doch hüben wie drüben erkennen, daß man trotz allen Widersprüchen das Problem tiefer zu erfassen sucht. Den Ausübenden selbst kam in diesem Suchen nach neuer Wertung ihres Metiers die frisch zupackende, skrupellose Unbefangenheit ein wenig abhanden. Mit den Requisiten des guten alten Fachschemas waren die sich aufdrängenden Ansprüche der neuen Dramatik mit ihrer differenzierten Psychologie nur mangelhaft zu bestreiten. Die gepriesene Ursprünglichkeit des Mimen ward von des Gedankens Blässe angekränkelt. Ein notgedrungener Intellektualismus kam allmählich wenigstens zu Ehren, wenn schon nicht immer zu glücklicher Verwendung. Man wurde reicher an Ausdrucksmitteln, zunächst freilich auch ärmer an Ausdruckskraft. Ist das verwunderlich? Sind das nicht die Merkmale jeder normalen Entwicklungskrisis? Mit der Zeit wird man wohl auch den kompliziertern Apparat einer verfeinerten Psychophonetik sicherer handhaben und eindrucksstärker spielen lernen. Die robuste Fachschablone der Bühnentradition aber erweist sich als unzulänglich. Das künstlerische Verlangen begegnet sich zudem mit dem praktischen Bedürfnis des Bühnenleiters nach größerer Verfügungsfreiheit über sein Darstellermaterial: der Fachanspruch des Schauspielers wurde — jedenfalls de jure — außer Wirkung gesetzt. Dafür kam die ‚Individualität' einstweilen wenigstens zu einer terminologischen Bedeutung. Ein Wunder ist es nun schwerlich, daß an Individualitäten gerade kein Ueberfluß herrscht. Das Angebot bleibt hinter der Nachfrage noch zurück, und für den Alltagsgebrauch kann die ‚Fach'-Simpelei zur Umgrenzung schauspielerischer Art und Unart nicht völlig außer Uebung gesetzt werden. Doch das Unzulängliche wird leider öfters zu peinlichem Ereignis. Kein Theater ist in der Lage, sich auf alle Fälle so zu rüsten, daß es nicht einmal in empfindliche Verlegenheit um einen Spieler käme, der einer irgendwie bedeutsamen Figur vermöge seiner besondern Eignung Leben zu leihen fähig wäre. Eine Nachbarbühne hat ihn zur Verfügung, kann nur gerade diese Kraft aus Mangel an einer ergiebigen Aufgabe nicht so, wie sies wohl möchte, nutzbar machen. Denn sie bedarf zufällig dringend einer wesentlich anders betonten Individualität

des gleichen ‚Faches‘, und der gewünschte Grundton klingt nicht im sonst vielleicht sehr vollen Wesensakkord ihres Künstlers. Der Gedanke eines Austausches ist solchen Nöten entsprungen. Und weil sich ähnliche Nöte eher mehren als vermindern dürften — zumal die gefundene Abhilfe, nachdem sie einmal ihre Dienste geleistet hat, das nächste Bedürfnis nur um so fühlbarer macht — so wird sich das Auskunftsmittel des Schauspieleraustausches aller Voraussicht nach einbürgern. Daß das erst nach Ueberwindung mancher ungeregelten Mißbräuche wird geschehen können, versteht sich von selbst. Für den Verlauf der Entwicklung bürgen aber zwei mächtige Motive. Zum ersten: der künstlerische Gewinn, der sich ohne weiteres aus der Möglichkeit ergiebt, Lücken im Darstellerpersonal in dringenden Fällen auszufüllen und dadurch die Leuchtkraft eines dramatischen Gemäldes seiner Idee gemäß zu erhöhen. Zum zweiten: der geschäftliche Vorteil, den die Bühnenleitung dadurch genießt, daß einer etwa notwendigen höhern Belastung des Etats durch Besoldung eines Austauschschauspielers die gelegentliche Entlastung durch Darleihung eines eigenen Mitgliedes an eine andre Bühne gegenübersteht.

Den Darsteller von dieser Praxis nicht materiell profitieren zu lassen, wäre zu unklug, als daß man fürchten müßte, es könne ernstlich und systematisch versucht werden, ihn einfach zum gehorsamen Objekt rücksichtslosen Unternehmergeistes herabzudrücken. Ersichtlich werden vom Austausch nur künstlerisch Beträchtlichere betroffen werden, und es widerspräche dem Zweck der Institution, berechtigtes Selbstgefühl durch leicht vermeidbare Härten zu brutalisieren. Zudem ist auf der einen Seite die Standesvertretung der Schauspieler (die ‚Genossenschaft‘) in Fragen des Berufsrechts und des wirtschaftlichen Schutzes viel zu empfindlich und wachsam geworden, haben auf der andern Seite die leitenden Männer des Direktorenverbandes (‚Bühnenverein‘) für die sozialen Forderungen der Gegenwart Verständnis genug, als daß sich mit dem vorhandenen guten Willen regellose Willkür durch brauchbare Verkehrsnorm nicht sollte einschränken und schließlich beseitigen lassen.

Immerhin, die Schädlichkeiten, die aus der sich bildenden Einrichtung erwachsen können, sind hiermit angedeutet. Sie sind zu fürchten, denn sie entspringen realen Interessen, werden sich also zu verwirklichen trachten. Ihnen zu begegnen, erfordert die volle Aufmerksamkeit der bedrohten Kreise. Und nicht blos auf sozial-wirtschaftlichem Boden lauern Gefahren. Auch der ideale Gewinn kann zunichte werden, wenn an Stelle künstlerischer Erwägung die geschäftliche Spekulation tritt, wenn der Austausch nicht Ausgleich und Ergänzung bleibt, sondern einem Zweck dient, der das Mittel nicht heiligt, wie etwa dem: eine Attraktion zu züchten. Es könnte sich eine besondere Spezies von Austausch-Schauspielern herausbilden, und das wäre allerdings ein bösartiges Gebilde im Organismus. Der Jammer des wurzellosen Gastspielmatadorentums würde wieder in veränderter, aber schwerlich erquicklicherer Form zur Blüte gelangen. Hier ist die Kritik zum unbestechlichen Wächteramt berufen; hier müßte sie mit äußerster Schärfe eingreifen, sobald sie Unrat wittert.

Wird aber der Austausch in künstlerischem Geist und in der Wahrheit geübt, so ist er bestimmt, anregend und befruchtend nach beiden Seiten zu wirken. Der entliehene Darsteller tritt als Gleichstehender in das seiner

bedürfende Ensemble; der Prätension des Berufsgastierers, die soviel Verstimmung schaffen, soviel Hemmungen und Stauungen verursachen kann, fehlt jedes reelle Motiv. In der anders gearteten Umgebung lernt er erproben, was an seinem Vermögen lediglich durch die Besonderheit des heimatlichen Milieus bedingt ist, und was, als seinem eigensten Wesen zugehörig und aus diesem nur Nahrung und Wärme empfangend, auch in fremdem Boden zu gedeihen vermag, ja, vielleicht in diesem Klima erst zu freierer Entfaltung kommt. Und umgekehrt kann er mit seiner Eigenart den fremden Mitspielern zum Erwecker keimender Kräfte werden, denen so lange nur der unmittelbare Anreiz des Gegenspiels fehlte. Diese Wechselwirkungen absichtsvoll zu lenken und zu beeinflussen, ist zwar eine schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe. Aber warum sollten sich die Gutgesinnten und Begabten unter den Bühnenleitern (und deren gibt es immerhin etliche mehr, als Herbert Eulenbergs koketter Pessimismus uns glauben machen möchte) sich dieser Pflicht nicht gern unterziehen, da der konkrete Gewinn das Opfer an Bedachtsamkeit und gewissenhafter Beobachtung ja wohl wert ist.

Zum Schluß sei noch ein Bedenken nicht verschwiegen, das sich bei der Annahme aufdrängt, der Modus des Schauspieleraustauschs werde nicht immer nur innerhalb großer Ortseinheiten, sondern auch zwischen räumlich weit auseinanderliegenden Bühnen im Lande angestrebt werden. Die Anfänge und Versuche dazu sind schon vorhanden. Das bißchen Seßhaftigkeit, dessen der Komödiant sich heute in einem günstigen Engagementsverhältnis erfreut, könnte leicht wieder im Hin und Her des Austauschs verloren gehen, wenn nicht gewisse Sicherheiten geboten werden, die ihm das Gefühl bewahren, irgendwo doch zu Hause zu sein. In den Verträgen dürfen darüber, was seiner als Austauschobjekt harrt, keinerlei Unklarheiten walten. Er darf nicht jeden Augenblick die ‚Austauschorder‘ gewärtigen müssen, die ihn plötzlich von Herd und Familie jagt.

Die Schauspielkunst ist durch die Besonderheit ihrer Aufgaben und durch die tiefere Auffassung ihres Wesens heute mehr auf innere Sammlung angewiesen, als im überwundenen Stadium ihres genialisch-exzessiven Baccalaureats. Die durch ein zu unbedenklich geübtes Austauschverfahren drohende äußere und innere Unruhe müßte durch weise vertragsrechtliche Kautelen beschwichtigt werden.

Kammerspiele / von Herman Bang

I

Generalprobe

Das Automobil soll uns zu den Kammerspielen führen — zur Generalprobe.

Aber wir halten drüben in der Straße, um auf ‚Njus‘ Frau zu warten. Das heißt auf die Frau des Dichters. Des Dichters, der ‚Nju‘ geschrieben hat: Ossip Dymow, Russe, dreißig Jahre und Forstkandidat.

Frau Dymow kommt und nimmt Platz. Sie ist drei Monate verheiratet, ist Studentin und studiert Medizin. Sie steht jeden Morgen um

sieben Uhr auf und fährt mit der Straßenbahn durch die halbe Millionenstadt in ihr Spital. In einem Jahr wird sie ihr letztes Examen machen und sich in Petersburg niederlassen.

Aber heute, während wir so fahren, ist sie ganz weiß im Gesicht vor Angst und starrt mit fieberrunden Augen ihren Mann an — starrt nur Ossip Dymow an, wie eine verzweifelte Gläubige angstvoll ihr Heiligenbild anstarrt, in des Lebens Not.

Aber Ossip Dymow selbst ist so sprühend von Humor, wie immer. Er kann allen Menschen nachmachen, und er kann mit allen Stimmen sprechen. In den Cafés zeichnet er Karikaturen auf die Marmortische, und in russischen Blättern schüttelt er Feuilletons aus seinem rechten Aermel, ohne daß der linke Aermel darum weiß. Er lernte Frau Dymow in der Schweiz kennen. Er verlobte sich in Wien und heiratete in Warschau. Er muß an einem Sonntag geboren sein, denn es ist immer Sonnenschein um ihn. Ein Ehemann in Petersburg, der ihn aus Eifersucht anschoß, streifte nur seinen Arm, und er hat immer das Glück auf seiner Seite . . .

Jetzt kopiert er alle Regisseure der Kammerspiele und spricht mit zehn Stimmen und lacht aus zehn Herzen — während wir zur Generalprobe seiner ‚Nju' fahren.

Und er ist nur ein ganz klein bischen weiß, oben, gerade über seinem schwarzen Schnurrbart.

Als wir hinkommen, ist das Foyer voll Menschen. Es ist wahrscheinlich eine Schar von Berühmtheiten, denn, ohne Worte zu finden, stehen sie, zerstreut oder selbstversunken, da und starren einander ins Gesicht. Nur die Schüler der Schauspielschule lärmen, draußen auf den Treppen, wie die Jungen in einem Vogelnest . . .

Da kommt geschmeidig, mit geraden Leutnantsschultern, Herr Hugo von Hofmannsthal. Klein, elegant, mit einem Körper, heimisch in den Werken großer Schneider. ‚Der Tor und der Tod', von einem Neunzehnjährigen geschrieben, der alles versprach, was die Zukunft hielt, ist das lever de rideau zu ‚Nju' . . . Und da steht Frau von Hofmannsthal, eine Dame mit Lorgnon, eine Dame von großer Ruhe, aber deren Gesicht plötzlich aufleuchten kann, in einem klugen Lauschen.

Und da Herr Felix Hollaender, der Romanschriftsteller und Dramaturg, schmal und schmächtig und geschwind, und da Herr Frisch, der Dramaturg Nummer Zwei, ganz wie ein Reserveoffizier, aber mit Augen so schwermütig wie die eines Windspiels, und da Herr —

Max Reinhardt, der Herr des Hauses.

Er ist klein, im Wesen gelassen, etwas ferne. Die Augen wach, oder mehr als das: wachsam, mit einem Funken von Mißtrauen. Ein Mann, der wartet und auf seinem Posten ist. Aber jetzt, wo er lächelt, wird das Gesicht plötzlich so jung, wie es ist, und leuchtet von ich weiß nicht was — ja, von einer kecken, unwiderstehlichen Bravour leuchtet es. Dieser Mensch ist ein Spieler am Tische. Und mit derselben heimlichen Verachtung würde

er die Bank sprengen — oder sich ruinieren lassen, während er lächelt wie ein übermütiger Knabe.

Indes er mit mir spricht und ich auf den Klang seiner Stimme horche — einer Stimme von behutsamem Klang, die sich vorwärts probiert — denke ich an all die verborgenen Stürme, all die verwegene Anspannung, den heißen Strom des Ehrgeizes, um den diese Ruhe sich mit unbezwinglichen Willen wölbt, wie eine deckende, verhüllende Rüstung.

Was hat mehr erheischt:

Das Werk oder das Gitter?

Das Werk: es zu verwirklichen, auf Bühnen, die von dem Unbekannten erobert werden mußten; unter einem Dach, das mit leeren Händen aufgerichtet werden sollte; mit Helfern, die stets nahe daran waren, zu zweifeln; mit Anhängern, deren flache Hand bereit war, sich im nächsten Moment zur Faust zu ballen; in einer Gesellschaft, die fremd war und nur durch Ueberrumpelung besiegt werden konnte, die sich ewig erneuen mußte; mit Hilfe der Schauspieler und der Regisseure, die daran gingen, durch die letzten Wunder der Maler, der Techniker, der Musiker, der Zeichner die gewagtesten und ungeheuersten Träume eines überströmenden Geistes in Fleisch und Blut zu verwirklichen, so daß sie an Tausenden wie ein lebendiges Märchen vorbeizogen, eine Sprengung und Erneuerung der Bühnenkunst:

Das war das Werk, von einem Dreißigjährigen geschaffen.

Aber was kostete mehr — das oder das Gitter?

Das Drahtgitter des Fechters, das er im Kampfe vor sein Antlitz klebte?

Die Ruhe, zu der der Siedende sich zwang, um zu decken und zu entfernen und zu siegen und zu erreichen?

Der Feldherr, der Max Reinhardt ist, lernte diese Ruhe. Aber was hat es ihn gekostet, sie zu lernen . . .? Während ich bei dieser Generalprobe diesen jungen, stillen Menschen betrachte, dessen verborgene Probleme vielleicht nicht ein Lebender kennt, aber dessen Tiefe und Ungestüm man erraten kann — denke ich (und lächele selbst darüber, obgleich gar kein Grund zum Lächeln ist) unwillkürlich an jenen unsrer Truppenführer, der Handschuhe wechselte mitten in einem Kugelregen . . .

Einem Kugelregen. Ah, auch Max Reinhardt wird sein Pfeifen gehört haben.

Eine Glocke ertönt — vornehm wie alles in diesem Haus, wo es von Dienern in Kniehosen wimmelt, von Inspektoren mit geschäftigen Gesichtern, von Kastellanen mit breitschultriger Würde . . .

Und wir brechen in den Saal auf.

Ich weiß nicht, ob es auf der ganzen Welt einen so schönen Theaterraum gibt. Diese blanken Eichenwände, ohne andern Schmuck als die eigene Schönheit der weiten Flächen, sind von wundervoller Harmonie. Es soll in Bukarest, habe ich gehört, in Fürst Demeter Stourdzas goldnem Palast ein Haustheater geben, das ungefähr dieselben Verhältnisse hat. Aber Fürst Stourdzas Weiß und Gold kann sich nicht mit der stolzen Schlichtheit dieser

Eichenwände messen — wo die hohen Kerzen der Lampetten langsam verlöschen, so daß der Schein hinstirbt und uns von Tagesklarheit in Dämmerung einhüllt und zuletzt in Dunkelheit . . .

Der Zuschauerraum ist voll . . .

Dort vorn nimmt Max Reinhardt Platz, umringt von seiner Helferschar. Hinter ihm wir andern — ganz still.

Ich, der ich das Theater und das Aus und Ein und Um und Auf der Generalprobe kenne und das Hasten der Regisseure und das Herumrennen aller — ich sage mir selbst, daß hier etwas gezeigt werden soll, das fertig wurde: Hinter diesem Sammetvorhang ist sicherlich alles auf seinem Platz.

Und doch wird gewartet — — noch eine Minute und noch eine . . .

Ah, das Theater, das Theater . . .

Wo im letzten Moment das Glas einer Lampe springt oder der Tisch des Elektrikers den Dienst versagt oder der allerjüngste Diener seine Gamaschen in Unordnung hat oder der Souffleur eine Streichung vergessen hat oder die Liebhaberin einen Handschuh.

Im Zuschauerraum warten alle und alles.

Da sitzt Franz Molnár, der Ungar. Er, dessen ‚Teufel' kürzlich im Lessingtheater siegte. Ein Bekannter bot ihm eines Abends fünfzigtausend Reichsmark für seine deutschen Einnahmen. Aber Herr Franz Molnár lächelte nur: so dumm war er nicht. Er wartet auf die Hunderttausend.

Seine Züge, wie er da sitzt, gleichen einer Maske, für die ‚Jugend' stilisiert gezeichnet. Man sagt sich unwillkürlich, daß man lieber sein Gesicht sehen würde . . . aber er zeigt es uns nicht. Seine Maske trägt ein Monokle.

Hinter ihm sitzt ein junger Nordländer. Als hätte er einen Stock geschluckt. Der junge Mann bildet sich zum Bühneninstruktor aus. Wenn ich je im Leben begreifen könnte, wie man sich für dieses ‚Fach' ‚ausbildet'. Und doch gibt es auch hier Lehrer. Für zehn Kronen die Stunde lehren sie ihre Schüler einige ungeheuer verwickelte Manöver mit verschiedenfarbigen Stecknadeln. Ich möchte zwanzig Kronen geben, um einer solchen ‚Stunde' beizuwohnen . . . aber nicht einen roten Heller für das, was die Schüler lernen können.

Doch die Versammelten der Generalprobe warten noch.

In jener besondern Unruhe, die in allen Nerven prickelt und in allen Fingern kribbelt und die aller Augen gleichsam leer macht — während drüben eine Schar von Herren extra für sich sitzt, mit vorgestrecktem Körper, so, als horchten sie schon, oder als schnupperten sie mit ihren Nasen: sie haben so unruhige Finger. Man könnte glauben, daß es Makler an einer Börse vor der Notierung sind. Aber es heißt: das sind die ‚Agenten' . . .

Jetzt verdunkelt es sich, man löscht aus, und es wird Nacht . . .

Das ist: ‚Der Tor und der Tod'.

Frau von Hofmannsthal hat eine plötzliche Bewegung gemacht, als wollte sie sich erheben — und sie bleibt.

Der Vorhang ist zurückgeglitten.

Rundschau

Auf Knien!

Wo sind die schönen Zeiten hin,
da es noch Kavaliere gab?

Kann es eine reizendere Liebhaberrolle geben als den jungen Römer Ventidius? Sonst können etwa Liebhaber auf die Nerven fallen, anlangweilen, anöden, dieser da in keinem Moment. Der Elegant aus dem alten Rom vermeidet es, überflüssige Worte zu machen, und doch fließt ihm die Rede nur so sturzweise, nicht nur glas-, sondern literflaschenweise zum Mund heraus.

Vergib, erlauchte Frau, dem Freund des Hauses —

Glänzend versteht er es, Frauen den Hof zu machen. Er ist eher eine liebe, als eine bedeutende Erscheinung, ein reizender Quatschkopf, ein Gelegenheitsarbeiter, der in Schwung kommt, wo's was zu erschnappen gibt. Seine gute Erziehung macht ihn poetisch, er ist durch und durch Großstadtpflanze, er würde mitleidig lächeln, wenn man ihm zumuten wollte, tief zu empfinden.

Wie selig bin ich, Königin —

Seine Sprache atmet Aufrichtigkeit, und das ist er auch, er ist aufrichtig, denn er ist jung, aber er ist zugleich ein Italiener, was heißen will: ein Abkömmling von Leuten, die das Talent hatten, die Welt zu unterjochen. Er ist herrisch und zugleich graziös, was aber ist Anmut andres als Demut? Unser junger Mann mit der flehenden Bitte auf der Lippe ist ein Lügner, ein Unterdrücker aus Gewohnheit, daher interessiert er so lebhaft.

Nicht eh'r, Vergötterte, als bis du meiner Brust —

Wie eitel er ist. Augenblickserfolgsmensch, was er ist, verwundet es ihn tief, sich glauben machen zu sollen, daß man ihn entbehren kann. Daß man ihn verächtlich finden kann, das kann er unter keinen Umständen glauben. Der Glaube an Siege war die Religion der Römer.

Und müßt' ich so in Anbetung gestreckt —

Hier wird er zornig. Wenn er jetzt nicht entzückt, ist er lächerlich. Der Schauspieler, der ihn spielt, muß Tränen gutgespielten Schmerzes zur Verfügung haben. Außerdem muß er zu knien gelernt haben. ‚Leidenschaftlich' wird hier, laut Kleistscher Textanmerkung, gekniet. Wie aber benimmt sich der Schauspieler bei Mondschein?

Dies ist der stille Park, von Bergen eingeschlossen —

Eine Minute später wird er von Bären zerrissen. Jetzt hat er die Pflicht, eines elenden Todes zu sterben.

Robert Walser

Umbesetzungen

Wie jüngst gemeldet wurde, hat ein Arzt mit der Komischen Oper in Berlin einen Rechtsstreit ausgefochten, in dem es sich beiden Parteien um das Prinzip handelte. Die Direktion stellte sich auf den — anscheinend von fast allen berliner Direktionen geteilten — Standpunkt, sie sei zur Rückzahlung des Eintrittspreises nur verpflichtet, wenn an Stelle des angesetzten Stücks ein andres gegeben würde. Ein Wechsel in der Besetzung könnte nicht benutzt werden, um den mit dem Theater geschlossenen Vertrag zu lösen. Das Gericht widersprach: Der Direktor habe den mit dem Besucher geschlossenen Vertrag verletzt. Er habe

in den Ankündigungen versprochen, daß in der hier umstrittenen Vorstellung die Oper ‚Carmen' mit Fräulein Labia in der Titelrolle gegeben werde. Dieser Ankündigung sei nicht entsprochen worden. Die Offerte dauere für das Publikum in unveränderter Weise fort. Denn die Abänderung der Besetzung der Hauptrolle wäre auf dem Theaterzettel überhaupt nicht, im Couloir des Parketts nur auf einem nicht für jedermann bemerkbaren kleinen Zettel angezeigt worden.

Das Landgericht hat bei seiner Entscheidung, der im Ergebnis beizutreten ist, meines Erachtens zu sehr in den Vordergrund gerückt, daß Fräulein Labia die Hauptrolle singen sollte und nicht gesungen hat; daß viele Personen nur wegen des Auftretens von Fräulein Labia sich zu dem Vertragsabschlusse bestimmen ließen; daß der Direktor das annehmen mußte; daß der Wert der Darstellung verliere, wenn die Hauptrollen nicht von bedeutenden Künstlern gesungen würden.

Meines Erachtens ist diese Auffassung rechtlich unbegründet. Vom rein rechtlichen Standpunkte hätte das Gericht weiter gehen und sagen müssen, daß jede Umbesetzung die Rechte des Zuschauers verletzt oder verletzen kann, nicht nur die Umbesetzung der Hauptrolle. Auf diesem Standpunkt steht auch Opet (Deutsches Theaterrecht, Seite 232).

Hieran kann der Theatergebrauch, daß nur die Umbesetzung größerer Rollen dem Publikum mitgeteilt wird (sofern das überhaupt geschieht), nichts ändern. Was den einzelnen Besucher an der Vorstellung interessiert, geht die Direktion nichts an. Sie hat nur das inne zu halten, was sie zugesagt hat, als sie zum Besuche der Vorstellung einlud, genau, wie der Besucher seine Verpflichtungen genau erfüllen muß. Wenn bemerkt wird, das sei praktisch unausführbar, insbesondere bei Opernbühnen, wo mit Indispositionen gerechnet werden muß, so ist das kein Argument. Damit hat die Direktion zu rechnen, nicht das Publikum. Diese Abwälzung eines Geschäftsrisikos geht nicht an.

Die Meinung der Direktoren, das Publikum gehe in Berlin nur des Stückes wegen ins Theater, die Darsteller seien hier — etwa im Gegensatz zu Wien und Oesterreich überhaupt — dem Publikum gleichgültig, trifft in dieser Allgemeinheit sicherlich nicht zu. Selbst wenn sie aber zuträfe, wäre sie nicht geeignet, die Direktionen von einer Pflicht zu entbinden, die sie durch den Abschluß des Theaterbesuchsvertrages auf sich genommen haben. Tatsächliche Schwierigkeiten berechtigen keinen, einen Vertrag nur im wesentlichen zu erfüllen. Wer sich einen Anzug mit braunen Knöpfen bei seinem Schneider bestellt, braucht sich nicht damit zufrieden zu geben, daß ihm schwarze angenäht werden. Ob die schwarzen ebenso gut aussehen oder vielleicht gar besser, hat der Schneider nicht zu entscheiden. Er hat den Vertrag zu erfüllen. Beim Abschluß des Theaterbesuchsvertrages ist es nicht anders. Richard Treitel

Kritikensammlung

II

Der Kritiker muß sich hüten, wenn ihn die Betrachtung der Poesie zum Dichter macht, daß er nicht allzu weit hinter den Dichter zu stehen kommt, den er interpretiert. Deshalb lese ich Schillers Kritik über ‚Egmont' so gern, weil etwas Ebenbürtiges in ihr ist. Weil ich dem Kampf zweier Dichter um die Krone zuschaue. Goethes Urteil über Kleists ‚Zerbrochenen Krug' ist die lässige Abwehr eines Champions

gegen einen Neuling — und kam ihm teuer genug zu stehen.

Temperament! Was ist ein Kritiker ohne Temperament? Ein Stimmungsmensch, werdet Ihr sagen. Was aber ist eine Stimmung? Etwas Schönes sicherlich für den Augenblick. Aber doch nur ein Zustand. „Die Gedanken kommen wieder, die Ueberzeugungen pflanzen sich fort, die Zustände gehen unwiderbringlich vorüber" (Goethe). Die Kondensation des Temperaments sind die Erfahrungen und die Theorie. Beide muß der Kritiker beherrschen, wenn er ein Dichterwerk vor uns zerlegen will. Sie gipfeln im Urteil. Die Urteilskraft ist ebenso gut eine dichtende wie eine kritische Eigenschaft. Sie tritt am reinsten in Maximen zu Tage, ohne die jedes Buch fast wertlos wird, ob es theoretisch oder schöpferisch ist. In der Maxime wird die Erfahrung und die Theorie zu einer Ueberzeugung zusammengefaßt, einer von jenen, die sich fortpflanzen. Was ist an Lessings Theorien nicht Erfahrung? Die ästhetische Kritik sollte, weil sie es mit Kunstwerken, das heißt: kondensierten Lebensprozessen zu tun hat, an der Spitze der experimentierenden Wissenschaften schreiten.

Wer ein Buch ‚Die Bühne ein Echo der Zeit', (Concordia, Deutsche Verlagsanstalt, Berlin) nennt und darin seine Theaterkritiken aus drei Wintern (1905—1907) sammelt, kann schwerlich von dem sachlichen Ernst seiner Aufgabe so durchdrungen sein, wie es für einen solchen experimentierenden Wissenschaftler nötig wäre. Die richtige Abschätzung des Themas ist die Grundlage einer kritischen Arbeit. Hermann Kienzl bleibt nun aber gar im Zuständlichen seiner Stimmungen stecken und in Auslegungen; er meidet lange das Urteil und überrascht uns dann mit ganz vagen Behauptungen. Warum also den Mund so voll nehmen: ‚Echo der Zeit'?

Stimmungen und ihre Berichte, wenn sie am Ende der Woche oder am Anfang der nächsten gedruckt werden (und nach zwei Jahren noch einmal), sind Eingemachtes (Echo der Bühne), — ‚vorüber'! Wo bleibt das Echo der Zeit (nicht in Klammern)? Hermann Kienzl hat eine schöne Art, zum Beispiel von Schnitzler zu reden, mit Schnitzler zu glitzern, Schnitzler glitzern zu lassen oder der ‚Komödie der Liebe' sein eigen (Hermann Kienzls) Spruchbändlein in den Mund zu hängen. Er hat, was man mit Recht einen empfindsamen Stil nennt. Aber doch nicht so empfindsam, daß er jede Weitschweifigkeit, jede üble Erklärungssucht vermeidet. Hinter einem Sterne steht ein Düntzer, und schließlich hört man nur noch den Düntzer, weil er ergiebiger reden kann. Man spürt den Kritiker, der während der Vorstellung schon über das Thema brütet und dann eine Woche lang, genau abgepaßt, seine Stimmung weiter und weiter wachsen läßt, um sie am Ende aufs Papier zu werfen. Ich will nicht sagen, daß das gar nichts ist. Im Augenblick. Aber nach zwei Jahren?

Nun schenkt er uns seine schöne Begeisterung, einen bunten Strauß seiner Theaterstimmungen in einem grauen Pappdeckel mit jener großen Aufschrift und der kleinen Klammer. Das achtzehnte Jahrhundert hätte aus dem Einband ein hübsches Souvenier gemacht, ein nicht durchaus anständiges Titelkupfer an den Anfang gesetzt und der Autor hätte es seinen schönen Freundinnen gewidmet. Aber das sind wir: nüchtern und ehrlich (nach Kräften und ohne Schwung).

Ich schlage noch einmal zur Erholung meinen Goethe auf und frage ihn, was eine Bühne ist und was die Zeit dabei zu suchen hat: „Die

mimische Tanzkunst würde eigentlich alle bildenden Künste zu Grunde richten, und mit Recht. Glücklicherweise ist der Sinnenreiz, den sie bewirkt, so flüchtig und sie muß, um zu reizen, ins Uebertriebene gehen. Dieses schreckt die übrigen Künstler glücklicherweise sogleich ab, doch können sie, wenn sie klug und vorsichtig sind, viel dabei lernen". Ach, hätten Sie doch nur ein bischen in Ihren Goethe hineingesehen, als sie die einleitenden Kapitel zu Ihrem Buche schrieben, Herr Kritiker — Herr Künstler. Statt dessen speisen Sie uns in dem Aufsatz: ‚Das Ewige und das Zeitliche im Drama' wieder mit losen Gedanken ab, bringen in den ‚Schatten der Kritik' olle Kamellen und in dem Kapitel ‚Die Dramaturgen' die personifizierte Unerfahrenheit. O, du Echo Hermann Kienzls!

Wilhelm Miessner

Nochmals die Jubiläumsgastspiele

Meine Voraussage hat zum Teil jetzt schon recht bekommen: die vom Theater an der Wien geplanten Gastspiele haben politischen Einschlag erhalten. Nur daß dieser in so unerquicklicher Form eintreten werde, konnte ich nicht erwarten. Die radikalen Deutschen Wiens, besorgt um den deutschen Charakter der Stadt, haben gegen das Gastspiel des prager tschechischen Nationaltheaters protestiert, Minister ihr Veto eingelegt, übereifrige Volksvertreter sogar mit — man höre und erschrecke nicht! — mit Blut gedroht. Das alles um einiger Abende willen, für welche überdies von seiten der Gäste, nach kompetenten Zeitungsmeldungen, die größten szenischen Vorbereitungen bereits getroffen wurden. Das Gastspiel unterbleibt. Die autochthonen Deutschen Wiens wiegen sich im Hochgefühl eines errungenen Sieges, ein paar Schauspieler sind um einige Hoffnungen ärmer und mit der nationalen Annäherung ist es nichts.

Uns kann nur die rein künstlerische Seite der peinlichen Angelegenheit interessieren. Künstlerische Beweggründe wurden von seiten der prager Bühne jederzeit streng betont. Wir wollens glauben. Es lag dieser Bühne vornehmlich daran, vor ein großstädtisches, wählerisches Publikum zu treten, die engen Wände der eigenen Häuslichkeit zu überschreiten. Wahrscheinlich dämmerte im Hintergrunde die Hoffnung auf eine größere Tournee im Reiche draußen, außerhalb der schwarz-gelben Grenzpfähle. Und da mußte man sich vorerst auf Erfolge im eigenen Emporium berufen können. Man wäre mit allen Waffen der Bühnenkunst ins Feld gezogen, um möglichst auf allen Linien siegreich zu bestehen. Die besten Kräfte hätte man ins Treffen geschickt, und gerade diese sehen und kennen zu lernen, wäre lehrreich gewesen. ‚Hamlet' sollte gegeben werden. Gleich ein Griff ins Volle. Wieweit nationale Stücke, weiß ich nicht. Sei dem wie auch immer. Diesen Hamlet eben kenne ich. Und er ist hörenswert.

Hugo Alt

Pariser Oper

Von jeher war das Ballett der allerwichtigste Bestandteil der pariser ‚Oper', die von Rechts wegen ‚Nationalakademie für Tanz mit Musik' und nicht so hochtrabend ‚Nationalakademie für Musik und Tanz' genannt werden müßte. Der eigentliche Logenabonnent und Habitué ist derjenige, der sich für die Vorgänge auf der Bühne ausschließlich während der Ballettintermezzi interessiert, oder der überhaupt erst nach Schluß der Oper ins Theater kommt, um noch ein Stündchen Fußspitzenstudien zu treiben. Die ganze Roué-Eleganz

des Hauses, das trotz all seiner Lichtfülle stets in einem süßdämmrigen Chambre-séparée-Halbdunkel zu träumen scheint, die steif gezirkelte Rangordnung der Sitze im Parkett, dessen großer Teil lediglich für Herren reserviert ist: all das prädestiniert die pariser ‚Oper‘ zu einem Huldigungstempel der Primaballerinenkunst. Ja, selbst die vielverschlungenen Couloirs, diese langen, dunkeln Wandelgänge in den Rängen, scheinen verschwiegene Zugänge zu den Foyers der Ballerinen zu sein. Gegen Ende des Zwischenaktes kommt häufig noch ein alter, in Eleganz versteinerter Habitué aus einer kaum bemerkbaren Tür des Couloirs: mit selbstzufriedenem, vielsagendem Lächeln schreitet er seiner Loge zu und nimmt behaglich in seinem Stuhle Platz. Gleich muß sie ja erscheinen, ‚seine‘ Ballerina, seine ‚Prima‘... Wehe aber, wenn die Ersehnte nicht auftritt, wenn irgend eine Laune sie widerspenstig und ‚unpäßlich‘ gemacht hat. Dann geht ein unwillig zischelndes Raunen durch die schwülen Boudoirs der Logen. Man beginnt zu erörtern; aus dem Erörtern entwickelt sich ein allgemeines Diskutieren; spitze, kurzatmige Witzchen sprühen wie schmächtige Teufelchen umher: die kalte, grausam-wollüstige Ironie der Salonmenschen feiert Orgien.

So mag es damals hergegangen sein, im Jahre 1882, als Edouard Lalos Ballett ‚Namouna‘ unter höhnischem Gelächter begraben wurde. Was scherte sich der Habitué um das Können, um die künstlerische Bedeutung dieses tüchtigen Komponisten? Was braucht es zum Ballett guter Musik? Wenn lieber nicht die Landrini abgesagt hätte! Sich zu getrauen, uns, den Beherrschern der pariser ‚Oper‘, das dunkle, langweilige Machwerk so eines uns völlig unbekannten, hergelaufenen Wagnerimitators ohne Esprit, ohne Charme vorzusetzen, und noch dazu in zweitklassiger Besetzung?! Und so ein Ignorant wagte es, sich vor einen Meister, wie Ambroise Thomas, vorzudrängen und uns den Genuß an dessen neuer Oper ‚Francisca de Rimini‘ vorzuenthalten!... Derlei hämische Gedanken erfüllten tatsächlich das Premierenpublikum der ‚Namouna‘-Vorstellung vom Jahre 1882. ‚Intrige und Kabale‘ — so sollte das Ballett genannt werden, das irgend ein witziger Montmartrebohémien von heute verfassen und das den Opernabonnenten vorgetanzt werden müßte, auf daß sie es am eigenen dürren, saftlosen Leibe erfahren, wie es tut, wenn man aus mondäner Blasiertheit, aus reinstem eleganten Phlegma verspottet und totintriguiert wird, wie es dem armen Edouard Lalo im Jahre 1882 von seiten des maßgebenden pariser Publikums widerfuhr!

Ein Meisterwerk ist ja nun zwar dieses jetzt neueinstudierte und mit neuer Choreographie versehene Ballett ganz gewiß nicht. Dazu ist das Libretto des gelahrten Opernarchivars Ch. Nuitter zu flach und Lalos Musik zu tief. Lalo hat eine romantische Opernmusik geschrieben, gleichsam Fußspitzenkantilenen, Lieder ohne Gesang, Leitmotive ohne die dazu gehörigen Charaktere. Er ergießt eine Fülle von Wohllaut über eine konventionelle Pantomime, und er will uns zwingen, in Namouna und ihren beiden Werbern nicht nur Tanzfiguren, sondern Menschen zu erblicken. Aber es gelingt ihm nicht. Seine Musik fordert mit hochgezogenen Augenbrauen auf, ernst genommen zu werden. Aber die schlanke, geschmeidige Primaballerina Zambelli lächelt uns so bezaubernd an, ihres Körpers runde, harmonische Bewegungen umschmeicheln uns derartig, daß wir uns durch die subtile Arbeit der

Partitur fast gestört fühlen. Lalos ‚Namouna‘ ist ein Beweis, daß man nicht ‚auch‘ Ballettmusik schreiben kann, sondern daß hierzu eine genau ebenso ursprüngliche Sonderbegabung gehört wie zur Operette und zum Musikdrama. Womit natürlich die impotente Arroganz der Habitués vom Jahre 1882 nicht etwa entschuldigt werden soll. Die Arbeit eines so tüchtigen, so ganzen Musikers hätte zum mindesten einen Achtungsbeifall verdient! Arthur Neisser

Breslauer Premieren

In den größten hiesigen Tagesblättern war wiederholt die Aufführung der ‚Phryne‘ von Clemens Berg gefordert worden. Als nun der Direktor unsrer ‚Vereinigten Bühnen‘ am 4. April das Stück gab, wurde es trotz guter Aufführung von denselben Zeitungen total verrissen. Man sieht: auch ein Theaterdirektor kann es nicht immer allen Leuten recht machen. Clemens Berg ist das Pseudonym einer hiesigen Schriftstellerin; ‚Phryne‘ wird von der Verfasserin ein ‚Drama der Schönheit‘ in fünf Akten genannt. Ein Drama ists nun freilich nicht, sondern ein loses Gefüge einzelner zum Teil schöner Bilder: kein Aufstieg, keine Spannung, am Ende keine überzeugende Wirkung. Aber viel schönes Einzelwerk, eine gute Einführung, eine wirksame Gerichtsszene des Areopags im dritten Akt. Und da für tüchtige jugendliche Heroinen (wie wir in Marta Santen eine haben) die Gestaltung der Hetäre Mnesarete (Phryne), die das ganze göttliche Hellas verrückt macht, vom armen Pagen über den Meister Praxiteles hinaus bis zum ehrwürdigen Basileus, eine lockende Aufgabe ist, so wird wohl das Stück hie und da wieder auftauchen.

Schon der nächste Sonnabend brachte eine neue Uraufführung. Die hier lebende Gräfin Keyserlingk, die einige gute Romane geschrieben hat, konnte den Verführungen der Bühne nicht länger widerstehen. Vielleicht hat sie mehr dramatisches Blut als Clemens Berg; ein gutes Stück hat auch sie nicht geschrieben. ‚Ein Todesurteil‘ macht der Königin Christine von Schweden viel Schmerzen. Diese Tochter des großen Gustav Adolph kleidet sich wie ein Mann, spricht wie ein Mann, handelt wie ein Mann. „Und dennoch hat die harte Brust die Liebe tief gefühlt.“ Gerade gegen einen unglücklichen Marquis, dessen Todesurteil sie unterschreiben soll. Frau Königin macht nun im schmalen Zeitraum eines Aktes gewaltige Metamorphosen durch: 1. Sie tobt gegen den Zwang, den man Königen auferlegt, Todesurteile des Gerichts bestätigen zu sollen (Gnade über Recht!) 2. Sie sieht auf ein paar Worte ihres Kanzlers hin ihren ‚Irrtum‘ ein und will ‚Wahrheit‘ suchen und ohne Zögern in den Tod schicken, wer Tod verdient (Recht über Gnade!) 3. Sie verliebt sich in den Delinquenten und stellt ihn vor die Wahl, ob er sie heiraten oder sterben wolle (Recht oder Gnade??) 4. Da er seiner Braut treu bleibt, schenkt sie ihm zwar das Leben, weist ihn aber verächtlich von ihrem Hofe (weder Recht noch Gnade!) Alle diese Wandlungen sind recht schwach motiviert; die Verfasserin hätte viel mehr Raum und Kraft darauf verwenden sollen und sich dafür die muntere, aber ganz überflüssige Pagenszene am Anfang schenken dürfen. Immerhin ist zu sagen, daß das Stück Interesse einflößt, und daß die Verfasserin nicht ohne Bühnenbegabung ist, wenn sie auch mit altehrwürdiger Technik arbeitet (Belauscher hinter einem Vorhang, Monologe) und ihren an sich guten

Stoff weder gut disponieren, noch die Vorgänge gut motivieren kann. Die Aufführung war mittelmäßig, der Vertreter der männlichen Hauptrolle schlecht. Paul Keller

Ulrich Fürst von Waldeck

Ein seltsames Stück! Es spricht mehr zum Gefühl als zum Verstand, und man wird, umlauert von den beiden Möglichkeiten: in Ulrich das Monstrum zu lieben, oder den Helden zu hassen, mächtig von der rollierenden Gewalt des zweiten Aktes hineingezogen in dieses Bühnenfürsten abrollend Leben. Dem Hassenden wird sein, als blicke er in ein schnurriges Kabinett, das aufs lustigste mit kleistischen Tapeten ausgeziert ist, und darinnen ein junger, schmächtiger Mensch in des jungen Schiller schlapfenden Räuberstiefeln den wilden Mann tragiert. Den andern aber wird die Eulenbergsche Szene ein klüftenreich Gebirge dünken, mit einem schwarzen Himmel darüber, den gelbe Blitze zerhacken, während in der Tiefe wetterleuchtenden Antlitzes der Fürst als des Prinzen von Homburg leibhaftiger Enkel auf und nieder schreitet.

Mich hat die kölner Aufführung das bewundernswerte Monstrum sehen machen, das ich denn auch mit Jubel grüßte, und nun nicht wieder fahren lasse aus meinem Gedenken. Zu gleichen Teilen waren Martersteig als Regisseur und Lindner als Darsteller des Ulrich an dem bedeutenden Erfolg beteiligt. Richard Elchinger

Psychiater-Aesthetik

Vor die Sammlung ‚Grenzfragen der Literatur und Medizin‘, (die bei E. Reinhardt in München erscheinen) stellt S. Rahmer, Mediziner und Philolog, das Postulat einer Ergänzung der landläufigen Literaturästhetik durch psychiatrische Untersuchungen. Schätzt man an einer Fachwissenschaft als Letztes zeugende Wirkung auf das Gesamtwissen, nicht selbstbefriedigende reine Erkenntnis, dann wird einem der Zweck dieser Forderung nicht ersichtlich. Er wird es auch nicht an dem besondern Falle: da Rahmer selbst August Strindberg — als den Autor seiner Werke — der postulierten Prozedur unterzieht. Mit herausgepflückten Stellen aus ‚Inferno‘, in der Hauptsache, erklärt er Strindberg — den Menschen — für einen Neuropathen, insbesondere als einen auf Grund einer angeborenen ‚nervösen und psychischen Schwäche und Minderwertigkeit‘ an Melancholia Leidenden, und begründet damit sowohl dessen ‚Pessimismus‘ als auch ‚das bei Strindberg häufig mangelhafte dichterische Gestaltungsvermögen, den von der deutschen Kritik oft beanstandeten Mangel an Plastikerkraft‘. Damit, daß ein Psychiater durch einen breiten Krankheitsbericht nichts weiter als diese profunde Feststellung einer namen- und ahnungslosen deutschen Kritik zu stützen sucht, wäre eigentlich schon das Ganze abgetan, wollte man nicht noch Rahmers eigener Wissenschaft, die doch, wenn überhaupt etwas, mindestens exakter Methode sein müßte, prüfend nähergehen.

Rahmer nimmt den Inhalt der Strindbergschen Ich-Romane für eine Realität, wie er sie selbst mit eigenen, psychiatrisch eingestellten Sinnen beobachtet haben könnte. Er identifiziert den Erzähler ohne weiteres mit dem Menschen Strindberg. Dieser selbst bietet ja als Wahrheitszeugen den Ungläubigen sein Tagebuch an. Wie alle andern Leser hat Rahmer dieses Tagebuch nicht eingesehen, hat sicher nicht einmal Stichproben auf die für ihn erforderliche Reporterwirklichkeit von ‚Inferno‘ vorgenommen; der eifrige Psychiater hätte sonst dabei

gravierende Symptome von pathologischem Lügen entdeckt. Er stellt sich naiv, wie es jener Theaterbesucher ist, der den Franz Moor nach der Vorstellung verprügelt. Als Philologen eignet ihm nicht der Blick für die Kunst in der Literatur: er weiß die Erzählung in erster Person nebst einigen täuschenden Verblüffungen nicht als besonderes Kunstmittel mit besondern Wirkungen zu wägen und vermag das dichterisch gestaltete Experimentieren mit verschiedenen Standpunkten deshalb nur als nacktes Selbstbekenntnis zu begreifen. Zwar ergibt sich ihm, daß der Bekenner ein Irrer ist; und doch ficht das den sonst borniert rationalistischen Arzt nicht an. Die ganze Kultur des Mittelalters mit ihrer inbrünstig quälerischen Religiosität und ihrer korrelaten, zugleich materiellen und mystischen Wissenschaftlichkeit: diese Kultur im Kopfe eines Menschen, der sie mit der ihm erstorbenen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts kumulieren will, ist ein Komplex von Wahnvorstellungen — nicht anders als Mäuse bei einem Trinker. Tut nichts, daß der ‚schwer Kranke' gleichzeitig mit diesem ernsten Krankheitszustande eine eminente Fähigkeit klarer Selbstbeobachtung, lückenloser Erinnerung und sprachlicher Formung seiner Krankheit bewiesen hat, die starken Zweifel an dem Wert der Diagnose wecken müßten. Nein, die Kurierwut geht soweit, daß Rahmer an einem gewissen Zeitpunkt der Erzählung die Notwendigkeit einer Anstaltsinternierung ausspricht, obwohl er zehn Zeilen darauf ‚die volle Wiederherstellung und Gesundung' konstatiert, die doch ohne das ärztliche Zwangsmittel erfolgt ist.

Nicht die einfachsten Schlüsse sind von exakt gefundenen Prämissen aus und mit logischer Konklusion durchgeführt. Leichtfertigkeit auf der ganzen Linie. Was helfen dazwischen solche unvermittelten, unbewiesenen Lobesworte, wie sie der Philolog im Munde führt: „Das hohe Wollen und die ethische Kraft des Dichters sind sicher von seiner Psychose unbeeinflußt geblieben". Schon die Beobachtung des medizinischen Schulsatzes, daß Gleichheit der Symptome durchaus noch nicht Gleichheit der Krankheit verbürgt, hätte Rahmer daran hindern müssen, ein Genie einen Geisteskranken zu nennen. Nicht ohne Schuld an diesem ganzen groben Mißgriff ist die breite Selbstgefälligkeit dieser medizinischen Disziplin, dessen Jünger sich uns ‚mit der nur ihm eigenen Kenntnis vom menschlichen Wesen' aufschwatzen will. Für diese Esoteriker gibt es nur einen Normalmenschen: nicht nur den gesunden, sondern auch den kranken Normalmenschen. Ist die Abweichung von beiden Normen mit Händen zu greifen, wie beim Genie, so ist es wenigstens ein ‚atypischer' Fall von Krankheit. In einem scheinbar unwesentlichen Punkt muß Rahmer das Atypische auch für Strindberg zugeben. Aber was soll diese Massennomenklatur gerade in Dingen der Kunst und Kultur, wo alles Entscheidende auf das Individuelle, Untypische gestellt ist, was soll diese (auch nur angeblich) exakte Methode, wo das Unmeßbare und Unzählbare begriffen sein will.

Wir haben heute in der deutschen Gesetzgebung, die ganze Klassen von Geisteskranken noch an die Gefangenenkette legt, keinen einzigen ernsten und zuverlässigen Anwalt der Kunst. Wenn solche (nicht zu vergessen: gleichzeitig bürgerlich schändende) Denunziation, wie sie hier an einem der größten europäischen Kulturbildner unsrer Tage begangen ist, ferner als wissenschaftliches Werk genommen wird, werden geschäftige

Dunkelmänner bald dieses gefällige Mittel ihren Zwecken dienstbar machen. In der Kunstbetrachtung müssen wir jedenfalls für solche Hilfe danken.

Alfons Fedor Cohn

Die Presse

Ramon der Abenteurer

Morgenpost: Es findet sich in dem Stück manches, was komisch ist und auch zum wirklichen Lachen anregt, aber das, was es bezwecken sollte, nämlich diese Schauerstücke selbst lächerlich zu machen — das ist den Autoren durch ihre ‚ernsthafte' Bearbeitung der Sache nicht gelungen.

Vossische Zeitung: Im ganzen wurde doch eine recht matte Speise serviert.

Börsencourier: Immerhin darf man den Autoren bescheinigen, daß sie meist zu unterhalten wissen, wenn sie auch ihre ursprüngliche Absicht der Persiflage nur zum geringen Teil verwirklichen konnten.

Lokalanzeiger: Der ganze langwierige Scherz ist trotz manchen guten Einfällen mit wenig Witz und viel Behagen verfaßt.

Nationalzeitung: Es ist, als ob sich die Autoren nur ab und zu auf ihre Absicht einer Persiflage besännen und dann durch recht grobe Uebertreibung das Versäumte wieder gut machen wollten.

Börsenzeitung: Was wir da sahen, ist nicht etwa ein Schmarrn, nein, es ist die Verulkung des Schmarrnstils! Freilich, hätte man es uns nicht vorher gesagt, so würden wir von der Ironie nicht viel gemerkt haben.

Deutsche Tageszeitung: Man wird den Eindruck einer schwächlichen Bonn-Imitation nicht los, was einem schon darum leid tut, weil der Stoff wirklich zu größeren Taten verlockt.

Berliner Tageblatt: Wenn auch das Unterfangen selbst einem verspäteten Begräbnis gleicht, so ist es doch mit so viel Witz, Unterhaltlichkeit und technischer Schläue veranstaltet, daß die behagliche Anteilnahme des Publikums sehr verständlich wurde.

Deutsche Uraufführungen

25. 3. Paul Albers: Herr Paragraph, Schauspiel. Liegnitz, Stadttheater.

Adolf Eberhard Thiele: Die Ahrsdorfer Frau, Komödie. Göttingen, Stadttheater.

26. 3. Hermann Hausleiter: Manövertage, Lustspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Wolfgang von Gersdorf: Kimiko, Tragödie. Dresden, Hoftheater.

28. 3. Paul Apel: Liebe, Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

28. 3. Alfred Löffler: Schneeflocken, Komödie. Wien, Intimes Theater.

29. 3. A. C. Strahl: Vergebung. Schauspiel. Magdeburg, Stadttheater,

31. 3. Ludwig Fulda: Der Traum des Glücklichen, Einaktige Phantasie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

4. 4. Clemens Berg: Phryne, Drama. Breslau, Stadttheater.

August Ludwig: Daheim und da draußen, Thüringisches Volksstück. Gotha, Hoftheater.

August Lohmann: Durch den Alkoven, Schwank. Cassel, Hoftheater.

6. 4. A. Emmermann: Massenquartier, Einaktiger Schwank. Harburg, Stadttheater.

7. 4. Ludwig Bauer: Automobil, Einaktige Komödie. Wien, Lustspieltheater.

Willy Redhardt: Die Lüge, Schauspiel. Coblenz, Stadttheater.

Hans Niederführ: Kleine Sünden, Schauspiel. Znaim, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 20
14. Mai 1908

Kyrie eleison / von Waldemar Bonsels

Ein Buch, das Ende Mai bei E. W. Bonsels & Co. in München erscheinen wird. Die mit sechs erotischen Radierungen von Willi Geiger geschmückte Ausgabe (numeriert und in beschränkter Auflage zum Preise von zwanzig Mark) ist nur Subskribenten zugänglich. Der Inhalt des Werkes, das in einem eigenartigen Gemisch verschiedener Kunstformen entstanden ist, wird durch den am Beginn stehenden Dialog angedeutet, der hier folgt.

Hoher schmaler Raum mit einem Fenster, das die Farben eines späten Abends als einzige Beleuchtung gibt. Gegen das Licht in einem Sessel Maleny. Ihm gegenüber in Straßentoilette Marita.

Maleny: Wie denken Sie von mir? Für wen halten Sie mich?

Marita: Ich habe darüber wenig nachgedacht, Herr Maleny. Aber wenn Sie es wissen möchten, so will ich versuchen, Ihnen Auskunft zu geben.

Maleny: Sie sagen eine Unwahrheit, Sie haben darüber den ganzen Tag nachgedacht.

Marita (schaut ihm betroffen ins Gesicht und antwortet im Banne seines Willens): Es ist, wie Sie sagen. (Dann rasch, die Kühnheit ihrer Wahrheit besänftigend) Aber fordert Ihr Wesen und Ihre Lebensart nicht dazu heraus? Ich glaube. In Ihrer Frage lag mehr, als dies Geständnis Ihnen zugibt, das ich ohne andre Gedanken mache, als die, welche einfach in den Worten liegen. Hätte ich Ihnen gleich und ohne Einwand geantwortet, so hätte ich Ihnen damit erlaubt, auf ein besonderes Interesse zu schließen. Sie tun recht daran, die feinen Lügen zu verachten, zu denen unser Umgang uns zwingt, aber ich glaube, bevor Sie mir nicht Grund gegeben haben, Sie höher zu achten als die andern, dürfen Sie nicht verlangen, daß ich andre als die gewohnten Lebensformen der Gesellschaft annehme.

Maleny: Sie sind so klug, Marita, als ich von Ihnen gedacht habe.

Marita: Sie bedienen sich meines Vornamens?

Maleny: Nehmen Sie an, mein Gedanke sei mir so wichtig gewesen,

daß ich darüber die Form seines irdischen Gangs vergaß, aber erlauben Sie mir ein Gleiches für die Zukunft.

Marita (mit einem gequälten Lachen): Ich will es Ihnen erlauben, aber was kann Ihnen an einer Erleichterung liegen, die man Ihnen gewährt, weil man eine Schwäche bei Ihnen erkannt hat?

Maleny (matt): Vielleicht würde ich an Ihrer Stelle so geantwortet haben. Es ist immer richtig, ein klein wenig hart zu werden, ein klein wenig abweisend, wenn man wider Willen ein Zugeständnis gemacht hat. O, welch grausame Welt der Gedanken höhnt uns hinter der falschen, die wir den Tag hindurch lügen. Sie haben ähnlich erfahren wie ich. Aber da Sie reich sind, lächeln Ihre Erfahrungen Sie an, lassen sie sich alle zu gutem Vorteil verwerten. Keine von ihnen ist bitter. Alle sind dennoch flach, weil die Wärme eines gesunden Lebens ihnen die kalten Gründe der dunkelsten Tiefe verhängt. — Immer wieder, wenn ich mit einer klugen Frau spreche, fühle ich, wieviel Grund ich habe, die Männer zu verachten.

Marita: Vielleicht haben Sie in der Tat ein Recht.

Maleny: Nicht so, wie Sie es meinen. Wie ich den Sinn der Erde verstehe, gibt es kein Recht ohne blinde Augen und schmutzige Hände, keine Kraft ohne Beschränkung auf das Niedrige. Auch das Schöpferische im hohen Sinne bedarf dieser trüben Befangenheit, dieser körperhaften Armut. Die höchsten Kräfte sind nur aus Laune fruchtbar, das nimmt ihnen jede Weihe. Die letzte Macht schließt Gott und Satan lächelnd in ihre Willkür ein.

Marita: Ich muß sagen, daß ich Sie nicht verstehe.

Maleny (in Erregung): Wie, Sie verstehen mich nicht? (Drohend) Dann wäre mein großes Vorhaben ein schmutziger Streich, den ich meiner verzweifelten Hoffnung spiele. Geben Sie zu, daß Sie wissen, was ich gemeint habe.

Marita (in gebannter Angst): Und Sie glauben, daß Sie mir das Verständnis Ihrer Worte nun erleichtert haben? Vielleicht würde ich Sie verstehen, wenn Sie deutlicher redeten und ein wenig einfacher und natürlicher.

Maleny: Nein, Marita, Sie würden mich verstehen, wenn ich handelte. Das ist meine letzte Hoffnung. (Für sich) Welch ein Abschied vom Leben, sich hierin zuletzt noch getäuscht zu sehen. — — (Nach kurzer Pause) Wie grauenhaft einsam ist ein Mensch.

Marita: Grauenhaft? Warum sagen Sie das jetzt und so bitter?

Maleny (in verändertem Ton): Wenn Sie den Wunsch haben, zu gehen, so stehen Ihnen alle Tore auf. Mein Diener begleitet Sie, meine Hunde liegen fest. Nun, werden Sie gehen? Sie zweifeln? Dann bin ich Ihnen nicht so fremd, als Sie sagen, dann verpflichtet Sie etwas in mein Schicksal hinein. Dann habe ich wieder Hoffnungen. (Pause. Dann grimmig) Ich danke Ihnen!

Marita: Ich weiß nicht, warum ich bleibe. Irgendwo in mir findet

Ihr seltsamer Ingrimm und Ihre bittere Eigenart ein Echo. Aber ich bitte Sie darum, einfach und offen zu sein. Es ist uns Frauen schwer, dort Anteil zu nehmen, wo Furcht uns hemmt.

Maleny: Es ist nur die Furcht, die Euch die Seele öffnet. So reißt man Vorhänge von Spiegeln nieder. Mehr als ein Spiegel? Nein, nie! Aber ein Spiegel doch! Und das bedeutet schon viel. Es ist die einzige Gemeinschaft, die diese Beschaffenheit des Menschseins uns gewährt hat: sich sehen. Aber die meisten Spiegel sind trüb. Am trübsten, wenn der Schein einer Liebe blendet. Dann verzerrt sich alles zu Bildern, deren Sinn immer und immer wieder die zwecklose Fruchtbarkeit als höchste Seligkeit vortäuscht.

Marita (erhebt sich): Ich fühle, daß ich im Grunde doch nichts über Sie vermag, daß meine Hoffnung Täuschung war. Mir graut vor diesen Resultaten einer allzu spitzen Grübelei. Ich wünsche zu gehen.

Maleny (beachtet ihren Wunsch nicht und redet zu der Stehenden empor): Ich habe eben von der Einsamkeit gesprochen. Für jedes Bedürfnis, Marita, das auch unser Nachbar hat, finden wir leicht ein williges Herz, das ohne Verschulden ein Gleiches trägt und duldet, wie wir, und das dadurch zu unserm brüderlichen Gefährten wird und etwas ausstrahlt wie die dumme Wärme eines gemeinsamen Nestes. Aber wohin soll sich das Letzte im Herzen eines wenden, der alles längst erfuhr, längst durchlitt, längst überwand, längst verachtet? Es bleibt noch etwas. Bleibt etwas? Sage, was ist das, was bleibt? Starr mich nicht an, bin ich von Sinnen? Allzusehr bei Sinnen bin ich, das ist es, was Dich erschreckt!

Marita: Herr Maleny!

Maleny: Sei still! Lüge Dir nur nicht vor, ich sei ein Besessener! Dein Entsetzen ist nichts als Deine Erkenntnis, daß ich es nicht bin. — Nicht wahr, eines Tages muß die Stunde kommen, in der wir erkennen, daß unsre Beziehungen zur Mitwelt erledigt sind. Und wenn wir nicht befangen genug sind, als daß jeder Tag sie uns wieder neu ergänzen könnte, was dann? Marita, dann kommen die Wesensgrimassen in uns ans Licht, die wir in leeren Stunden unsrer großen Verlassenheit vor uns selber ziehen, und die wir belächeln. Wie nun, wenn ein Herz zu diesem Lächeln, plötzlich in einer verruchten Sehnsucht nach Gemeinschaft, zu ernst geworden ist? Dann bedarf es eines Spiegels? Eines Spiegels so klar und fein und unbetastet, wie es Deine Seele ist. Und das heißt dasselbe, als sagte ich: wie es Dein Körper ist. Das Weib hat seine Seele im Schoß. Erschrickst Du? So nenne mir das Weib, deren Seele rein, und deren Leib besudelt ist. Das ist der fade Traum aller Schwächlinge im Geist und Geschlecht. Weißt Du, was Dich retten würde vor diesem spiegelnden Schicksal Deines Leibes und Deiner Seele? Wenn Du kein Weib wärst! Aber zur Seele eines Weibes geht kein Weg, es sei durch ihr Blut. Und weißt Du ein andres, das Dich retten würde? Wenn Du mich liebtest. Dann käme mir jene Wärme entgegen, die meine

schneidende Kälte in jeder Gemeinschaft lau machte. Und lau ist es täglich. Wie nun, wenn mein vereinsamtes Bild entstellt zu einer letzten Glut im kühlen Spiegel Deiner Seele zischte? Das gäbe mir vor dem letzten Abschied noch einmal kurz allen Zauber des ersten törichten Lebensglaubens zurück. — — — — — — — — — — — — — — — — —
— —

Gedichte / von Herbert Senz

Einem toten Mädchen

Du blasses Kind,
du littest willig deiner Nächte Not.
Schlag nicht die Augen auf aus deinem Tod —:
vielleicht wird Gott vor diesem Blicke blind.

Wiederkehr

Auf einmal ist das alles wieder wahr.
Die Sonne spielt sich durch die Nebel her
und fließt und flimmert um dein braunes Haar,
das ihre Strahlen, froh der Wiederkehr,
berauscht in lüsternem Entzücken küßten.
Und deine jungen Augen träumen sehr,
wie wenn sie wieder von dem Frühling wüßten.

Helle Nacht

Ueber samtne Dunkelheiten
grüßt mein Blick die guten Sterne.
Glänzen vor ihm auf die Weiten —
schwebt er strahlend in die Ferne?

Durch den Abend gingen bleiche,
schwermütige, immer gleiche
Nebeldämmerungen.
Doch das Schauen hat die leere,
lastend graue Dämmerschwere
wie ein Licht durchdrungen.

Meine Augen sind geweitet —:
wie sie diese Nacht verklären!
Was sich in die Ferne breitet,
muß sich ihrem Blick gewähren.

Durch die namenlosen Nächte
strahlt die Seele ihre Prächte
und umspielt die Welten,
die umkreist von ihrem Glanze
wie von einem lichten Kranze,
sich zu ihr erhellten.

Schauspieleraustausch

IV

Wilhelm Schmidtbonn

Einen Schauspieleraustausch halte ich in einzelnen und besonders gearteten Fällen für eine gute Sache, die gleichmäßig im Interesse der Darsteller, der Direktoren, des Publikums und — manchmal — der Kunst liegt. Wird dadurch Gelegenheit geschaffen, eine Dichtung entsprechender zu gestalten, als es ohne Austausch möglich wäre, so sehe ich keinen Grund ein, der das Ausleihen eines Darstellers nicht begrüßenswert erscheinen lassen könnte. Die Einheitlichkeit des Zusammenspiels muß natürlich gewahrt bleiben — doch das ist Angelegenheit der größern oder geringern Regiekraft. Immer aber sollte das eine Gewissensangelegenheit des einzelnen Darstellers bleiben: ein Ausleihen kraft direktorialer Gewalt erinnert doch allzusehr an Sklaventum.

Albert Borée

Ich kann in dem Schauspieleraustausch kein Heil für die Bühnenkunst sehen. Im Gegenteil. In festfundierten, eingespielten Ensembles, bei denen dieselben Mitglieder jahrelang Schulter an Schulter wirken, liegt Charakter, Stil und Können eines Theaters. Der Austausch sind Gastspiele, und was bei Gastspielen, besonders in der Provinz (mit einer Probe!), für die Gesamtwirkung des Stückes herausschaut, das ist ja bekannt.

Die Vereinigung zweier Theater durch dasselbe Ensemble ist schon oft probiert (Essen-Dortmund, Elberfeld-Barmen, allerlei Städtebundtheater) und immer wieder aufgegeben worden.

Daß es einzelnen Schauspielern in Berlin gelingen würde, ihr Einkommen durch den vorgeschlagenen Brauch noch zu erhöhen, bezweifle ich nicht. Das ist Privatsache und kommt als Allgemeinfaktor nicht in Betracht, solange das Durchschnittseinkommen des deutschen Bühnenangehörigen nachgewiesenermaßen unter dem des Straßenarbeiters steht.

Erich Korn

Ich halte den Schauspieleraustausch in größerm Maße für schädlich. Doch läßt sich meiner Meinung nach diese Angelegenheit nicht getrennt von der allgemeinen Theatermisere behandeln. Die Gefahr der Amerikanisierung des deutschen Theaters wird leider unterschätzt. Die deutsche Kunst braucht jetzt nichts nötiger als Ruhe! Aus dem wirren Gekribbel und Gekrabbel der Gegenwart will sich nichts Ordentliches entwickeln. Ruhe und Klärung brauchen wir. Das deutsche Theater ist zu einem beklagenswerten Tiefstand hinabgesunken. Das Publikum hat die Antwort gegeben. Es ist theaterunlustig geworden. Die Schuld tragen in erster Linie die Theaterdirektoren, meist gedankenfaule, feige, unfähige und da, wo es ihren vermeintlichen Vorteil gilt, rücksichtslose Persönlichkeiten ohne jeden künstlerischen Trieb; in zweiter Linie die Skribenten, die, ohne irgendwelche Begabung oder Berechtigung, über das Theater zu urteilen, in Zeitungen und Zeitschriften das leichtgläubige Publikum beeinflussen und verwirren. Es gibt eine ganze Reihe tüchtiger Kritiker, aber die Gesamtkonstellation aller kritischen Kräfte hat durchaus unheilvoll gewirkt. Den größten Fehler begeht augenblicklich

die Kritik dadurch, daß sie das elende Zeug, das nur für die stumpfen, schlechtern Sinne der Masse produziert wird, mit geringschätzigem, spöttischem Wohlwollen behandelt, statt es mit größter Energie zu vernichten.

Ruhe und Klärung brauchen wir. Die Verwirrung in dem seichten Schlamm ist eklig. Auch die Hechte im Karpfenteich haben sich nicht bewährt. Es waren schlechte Hechte, die sich gierig verschlangen, ohne die Karpfen zu stören. Einer liegt schon halb auf der Seite und schnappt nur noch mühsam. Die Karpfen aber blieben ölig und faul, faul und ölig. Ein Radikalmittel wäre angebracht: den Pfuhl ablassen, die ganze zappelnde, absterbende Gesellschaft zu Schweinefutter einstampfen und frisches Wasser, frische Pflanzen, frische Brut und frisches Futter einsetzen. Nochmals Ruhe! Das deutsche Theater wieder zu würdiger, erhabener Kunststätte machen. Die schändliche Konkurrenz-Klopffechterei aus dem Tempel hinausjagen und die theatralischen Kämpfe wieder den Musen zuweisen.

Vornehme Theater brauchen wir, die von klugen, innerlich glühenden, begeisterten Künstlern geleitet werden, nicht von pseudoamerikanischen Banditen, galizischen Marktschreiern oder heuchlerischen und wirrköpfigen dekadenten Aestheten. Vornehme Theater, die vermöge ihrer kraftvollen Konstitution alles, was ihnen die Kunst bietet, aufnehmen können. Theater mit einer ausreichenden, erlesenen, künstlerischen Darstellerschar, die von den vornehmen Prinzipien des Instituts erfüllt ist. Wir brauchen darstellende Künstler, deren Begeisterung den Egoismus und die Komödianteneitelkeit besiegt. Kunstdisziplin. Die Zigeunerromantik ist vorüber. Würde doch endlich einmal ein echter Künstler Theaterdirektor, der, unbekümmert um jedes Tagesgeschwätz, ruhig den Plan ausführte: in Reine der Kunst dienen. Ich bin überzeugt, daß das Publikum, das, leider vorerst allen Bevormundungen zugänglich, zum Schluß immer noch das gesündeste Urteil fällt, dem echten Künstler mit der Zeit zujubeln würde. Kann man aber vornehme künstlerische Theater mit gastierenden und vagierenden Darstellern führen? Nein! Tausendmal nein! Alles spricht dagegen. Theater, die nicht genügend Personal besitzen, um künstlerische Aufgaben in jeder Hinsicht zu künstlerischer Vollendung zu bringen, haben keine Existenzberechtigung. Wir brauchen große, gute, sicher fundierte Theater. Die Theater müssen Kunstinstitute, keine Geschäftsunternehmungen werden. Staat, Städte, Fürsten und reiche Bürger haben die soziale Verpflichtung, dies zu bewirken. Besonders die Stadttheater müssen auf eine ganz andre finanzielle Basis gestellt werden. Aber vorher müßte ein kräftiger Direktorenschub stattfinden. Starke, künstlerische, mutige Persönlichkeiten müßten an die Spitze solcher großen Institute gestellt werden. Das würde einem künstlerischen Schauspielerstand zumeist zugute kommen. Alles würde stabiler werden und bekäme Zeit zur Reife. Der Schauspieleraustausch dagegen erzeugt Unruhe, Hast, Egoismus, Unvornehmheit, in summa: Unkunst. Daß bei Verhinderung eines Schauspieleraustausches auch hin und wieder ein guter, anständiger Darsteller, der von seinem Direktor schlecht beschäftigt wird und an einem andern Theater einen Spezialerfolg erringen würde, leiden muß, ist durchaus möglich. Dies kann an dem Prinzip nichts ändern. Ausnahmen können natürlich gemacht werden. Aber die Ausnahme darf nicht zur Regel werden.

Peter Altenberg

Es ist paradoxal und dennoch absolut sicher, daß man heutzutage, nachdem die Welt alle Scharlatanerien und Verlogenheiten durchgemacht und teilweise schwer gebüßt hat, in jeder Sphäre des menschlichen Lebens und Webens mit dem reinen ‚Idealismus‘ das allerbeste Geschäft machen kann! Ein Charcutier, der nur daran dächte, seinen werten Kunden die allerexzeptionellste Ware anzubieten, nicht nur prima, sondern primissima, müßte von selbst hoch kommen, ganz hoch hinauf über die andern. Wenn Theaterdirektoren und Schauspieler nur an ihre Käufer und Abnehmer dächten, und ihnen nicht nur Primaware in jeder Hinsicht, sondern Primissima böten für ihr Geld, so würden alle hoch kommen und gedeihen! Der Autor des Stücks, also eigentlich das Stück selbst, und das Publikum, das dasselbe auffassen, verstehen und genießen soll, seien allein der Maßstab für den ‚Schauspieleraustausch‘! Absoluter Idealismus wird das Geschäft am besten fördern!

Rosa Bertens

Der Schauspieleraustausch kann den Theaterdirektoren wie den Künstlern nur dann von Vorteil sein, wenn beiden Teilen die künstlerischen Gründe wichtiger sind als die materiellen. Ob das Publikum, ob die ‚Kunst‘ von einem solchen Austausch Gewinn hat, läßt sich nur von Fall zu Fall bestimmen. Wird die Ausnahme zur Regel gemacht, so wird nach meiner persönlichen Ansicht der Schaden größer sein als der Nutzen — besonders für uns Schauspieler, die wir bei diesem amerikanischen Experiment weit mehr riskieren, als wir gewinnen können; denn ein etwaiger Mißerfolg entwertet uns auch für den Direktor, bei dem wir engagiert sind. Schon um dieses Risiko auszugleichen, muß bei einem solchen Austausch die Stimme des Künstlers den Ausschlag geben.

Sigmund Lautenburg

Der Austausch von Schauspielern, klug verwendet, wäre ein Glück für die Schriftsteller, für die Künstler, für das Publikum und, künstlerisch gesprochen, auch für den Bühnenleiter. Selbstverständlich kann diese Frage nur für die Großstadt Geltung haben. Schon die Freie Bühne seinerzeit war und die Freien Volksbühnen von heute sind imstande, die Rollen individueller zu besetzen als die übrigen Theater, da sie sich für ihre Mittagsvorstellungen die Schauspieler auswählen könenn.

Der Austausch von Schauspielern ist bei Bühnen mit wechselndem Repertoire ganz unmöglich. Diesen Luxus, oder dieses Opfer für große künstlerische Leistungen, könnten sich nur Bühnen gestatten, deren Repertoire fortlaufend ist, das heißt, wo die Stücke hintereinander gespielt werden. Auch diese Theater indes können ihre ersten Künstler nur bedingungsweise zur Verfügung stellen, da man nicht wissen kann, wie lange ein solches ‚Zugstück‘ geht, und die Direktion selbst in die Verlegenheit kommt, über die eigenen Kräfte nicht verfügen zu können.

In Paris liegt die Sache anders. In gewissen Theatern sagt die Leitung einfach: In der nächsten Saison spiele ich zwei Stücke. Für diese zwei Stücke werden Schauspieler-Individualitäten gesucht und engagiert und die glänzendsten Ausstattungen besorgt. Direktor Samuel von den

Variétés leistet darin Unglaubliches. Die Saison wird in Paris immer kürzer, da das vornehmere Publikum erst Ende September oder Anfang Oktober zurückkommt. Er beginnt mit einigen abgespielten Stücken und kommt Mitte Oktober mit dem ersten der bestellten Stücke. Zumeist mit Lavedan oder Capus. Das Theater verfügt über ein wunderbares Ensemble: Brasseur, Guy, Baron, Prince, Lavallière und andre, und nicht selten versteht es Samuel, diesen Künstlern noch Leute wie Jeanne Granier, Judic, Marcelle Lender und Guitry hinzuzuziehen. Allerdings sollen die Tageskosten manchmal sechstausend Franks übersteigen. Kann sich das ein berliner Theaterdirektor erlauben? Nein! Der pariser Theaterdirektor rechnet mit drei Faktoren: Erstens bietet er das Beste vom Besten, zweitens mit der großen Einnahmefähigkeit vermöge der vielen Fremden, und drittens mit der Presse, die seine Sache unbedingt loben wird.

Kennt der deutsche Theaterdirektor sein Repertoire für die kommende Saison? Und weiß er mit Bestimmtheit, oder auch nur annähernd, wie seine Stücke und Schauspieler besprochen werden? Zumeist wird er selbst durch einen großen Erfolg überrascht. Das Kleine Theater soll im vergangenen Winter, wie man mir erzählte, sehr zu kämpfen gehabt haben, bis endlich ‚Zwei mal zwei gleich fünf' war — und das Theater ist wieder flott! Ich will damit sagen: Selbst wenn unsre Direktoren nicht engherzig genug sind, durch Herleihen von Künstlern und Künstlerinnen einem andern Theater zu einem großen Erfolg zu verhelfen — sie können es nicht tun, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst in Verlegenheit zu bringen, da sie den Schauspieler eventuell selbst gebrauchen. Der Künstler aber ist beurlaubt, hat in dem andern Theater Proben und ist für die eigene Direktion, bei der er engagiert ist, die ihn bezahlt, wertlos geworden.

Trotzdem würde ich es wagen, wenigstens den Versuch machen, und der Kunst helfend meine Hand bieten, den Schriftstellern Gelegenheit zu geben, sich für die von ihnen geschaffenen Charaktere die Individualitäten auszusuchen, selbst auf die Gefahr hin, daß man mir damit kommt, daß das ‚Ensemble' unter solchen Umständen zu leiden hat. Was heißt Ensemble? Nach meiner Ansicht ist es ein veralteter Begriff, wenn man sagt: nur wenn Schauspieler und Schauspielerinnen jahrelang zusammen wirken, könne von einem gediegenen Ensemble die Rede sein. Das ist nicht wahr. Auf den Regisseur kommt es an. Ich brauche nur gute, willige, ernste, strebsame Schauspieler, die ich nach ihren Individualitäten beschäftige, die tüchtig ihre Rollen lernen und unbedingtes Vertrauen zu ihrem Führer, das heißt: zu ihrem Regisseur haben, und ich will Vorstellungen herausbringen — und zwar mit Künstlern, die einander nie in ihrem Leben gesehen haben — daß das Publikum nicht nur, sondern der Kritiker von einem Zusammenspiel allerersten Ranges sprechen soll. Rittner kam in mein Ensemble hineingeschneit, er trat auf, im November 1891, in Daudets ‚Hindernis' (L'obstacle) nach allerdings vier- bis fünfwöchigen Proben, und obwohl ihn Leute umgaben, wie Emanuel Reicher, Hubert Reusch, Rosa Bertens, Hans Pagay, Josef Jarno, Eugen Pansa und andre mehr, so hat doch kein Mensch davon gesprochen, daß er das Ensemble gestört habe.

Wir brauchen tüchtige Schauspieler-Individualitäten und tüchtige Regisseure, die Individualitäten erkennen und zu fördern wissen.

Donna Diana/ von Sperando

Wer nach der jüngsten Leistung des Opernhauses ärgerlich über den verlorenen Abend zur Garderobe stürmte, war völlig im Recht. Aber dieser Aerger mußte sich in Empörung verwandeln, wenn er sich die Frivolität dieser Königlichen Bühne vergegenwärtigte, die von ihren Privilegien, von ihrer Sonderstellung einen so seltsamen Gebrauch macht. Sie läßt den Komponisten der ‚Donna Diana', E. N. von Reznicek, so lange antichambrieren, bis sein problematisches Bühnenwerk verstaubt ist und jeden Anspruch auf ernstere Beachtung eingebüßt hat. Und nachdem sie das Gesetz der Trägheit, dem sie überhaupt mit blindem Fatalismus gehorcht, auf die Oper hat wirken lassen, hofft sie von dem Naturgesetz, angewandt auf sich selbst, alles Schlimme für die Pseudonovität. Diese ist nach ihrem Willen eine Todgeweihte, der man gerade noch ein Minimum von Kraft schenken darf. Ja, sieht denn unser Opernhaus mit seinem blinden Glauben an das Trägheitsgesetz nicht, wie sehr es sich ins eigene Fleisch schneidet?

E. N. von Rezniceks ‚Donna Diana' verdient ja leider nicht, daß man sie als Haupt- und Staatsaktion behandelt. Sie hat überall einen Premierenerfolg zu verzeichnen. Und soviel mir bekannt, hat dieser Premierenerfolg keine weitern Erfolge gezeitigt. Das ist natürlich. Reznicek macht mehr oder weniger geschickte Kapellmeistermusik. In seines Herzens Schrein birgt er eine Fülle von Harmlosigkeiten. Diese so ganz nach Herzenslust los zu werden, ist für einen Kapellmeister seines Schlages nicht so leicht, wie harmlose Gemüter zu denken geneigt sind. Man ist in einer verzweifelten Lage, wenn man als ganz harmloser Mann von Berufs wegen das Pathos zu pflegen, mit seinen überzeugtesten Vertretern zu verkehren hat. Eine solche Umgebung zwingt zu einer Art Heuchelei, die bald den Charakter des Bewußten verliert, jedenfalls aber auf das Schaffen eines im Grunde unproduktiven Musikers einen unheilvollen Einfluß gewinnt. Die starken Talente, natürlich, befreien sich bald rücksichtslos von allem Zwang und wählen unter dem, was sich ihnen bietet, nur das ihrer Anlage Entsprechende aus. Reznicek ist ein schwacher Eklektiker. Er schreibt ernste Musik, er bringt es sogar zu einem Requiem, und sein harmloses Gemüt verkümmert.

In ‚Donna Diana' hat es sich aber mit verhältnismäßiger Rücksichtslosigkeit Bahn gebrochen. Der zweite Akt, zum Beispiel, ist eine so gründliche Absage an alles Pathos, ein so lautes Bekenntnis einer Liebe zur leichtgeschürzten Muse, daß man ihm eine gewisse Einheitlichkeit nicht absprechen kann. Im Rahmen dieser Einheitlichkeit aber entdeckt auch der Harmlose schließlich, wie sehr sich der Komponist, unter dem Schutz des Lokalkolorits, an allerlei populären Vorbildern emporrankt. Es ist typisch für unsre Zeit, daß irgend ein Gemeinplatz angeführt und der verehrte Zuhörer im Zweifel gelassen wird, ob hier Ironie oder Erfindungslosigkeit vorliegt. Reznicek ist alles andre als ironisch; er bleibt ein überzeugter Vertreter

seiner Sache. Man muß ihm sogar zugestehen, daß er sich liebevoll in seine Banalitäten versenkt, daß er sie mit dem Anstand und der Würde eines kenntnisreichen und seiner Wirkungen sichern Musikers behandelt. Er pflegt den Wohlklang; er pflegt ihn freilich mit einer gewissen Einseitigkeit, und ohne auf die aparten Klangmischungen zu verfallen, die das letzte Auskunftsmittel unsrer Modernen ist. Kurz, seine Ehrlichkeit und Durchsichtigkeit könnte sympathisch, ja in der Ouverture mehr als sympathisch wirken, wenn nicht sonst das Pathos wider Willen hervorbräche. Diesem steht er nicht mehr als guter Kunsthandwerker, sondern als ängstlicher Nachahmer gegenüber.

Von der Aufführung habe ich schon gesprochen. Das Orchester mühte sich mit Erfolg, provinziell zu sein. Francis Rose wurde in ihrer Unfähigkeit, auch den geringsten Anforderungen an Bühnenaktion gerecht zu werden, lächerlich. Damit wäre aber auch das Schicksal des Werkes entschieden gewesen. Im Bühnenbild herrschte der Knalleffekt vor. Die Herren Hoffmann, Kirchhoff, zu ihrer Ehre sei es gesagt, überließen sich dem Trägheitsgesetz nicht.

Ein verlorener Abend, aber nicht ohne symptomatische Bedeutung.

Kammerspiele/ von Herman Bang

II

Erste Vorstellung

Bei einer Premiere im Burgtheater glaubt man sich in einem Ballsaal.

Während die befrackten Herren plaudernd von Platz zu Platz eilen, im Parkett, in den Gängen, von Loge quer hinüber zu Loge, und die dekolletierten Damen den gepuderten Busen über die Brüstung beugen — hält man den Vorhang für eine Wanddekoration und den Raum für einen Festsaal, wo im nächsten Augenblick einer der schlanken Leutnants in seine schmalen blaublütigen Hände klatschen wird, um das Zeichen zur Polonaise zu geben ...

Berlins Publikum ist in den königlichen Theatern nicht so festlich gekleidet oder so bunt bewegt.

In den Kammerspielen, bei Uraufführungen, ist man es.

Während alle einander kennen und die sanften Tuchwesten der Herren leuchten und die Frauen ihre Brillanten ausstellen oder sie mit Zobel decken; und während alle rings herum gehen und miteinander sprechen und Platz wechseln und Börsenmänner mit schweren Bäuchen und rauschende Seidendamen und gelehrte Kritiker mit ehrwürdigen Bärten und schlanke Tiergartensöhne, die nach Peau d'Espagne duften, sich begegnen — glaubt man sich in diesem eichengetäfelten Raum am ehesten im Billardraum eines ländlichen Schlosses, wo sich nach dem Mittagessen die Gäste des Schloßherrn versammeln und noch ein bischen zögern, ehe sie zu spielen beginnen — —

Aber wenn die hohen Wandleuchter gelöscht werden und das Licht erstorben ist, gleitet der Samtvorhang zurück — —

Und Herr Max Reinhardt spricht.

Er allein.

Denn so sind an dieser Stätte Regisseure und Maler und Musiker und Schauspieler und — die Dichter auch unter seinen alleinigen und herrschenden Willen gebeugt, daß jedes Schauspiel ein Sprachrohr wird vor seinem einzigen Munde. Die Persönlichkeit des Dichters beugt sich unter sein Knie. Die Regisseure bekommen seine roten Blutkörperchen in ihre Adern, die Schauspieler werden Er und wissen es nicht. Max Reinhardts Bühnen schöpfen ihren Reichtum — und ihre Armut aus dieser Alleinherrschaft, die der Zar dieser Reiche vielleicht gegen seinen eigenen Willen übt.

Man gibt heute Abend: ‚Der Tor und der Tod'. Hugo von Hofmannsthal schrieb es, ehe er sein zwanzigstes Jahr vollendete. Ein junger Edelmann, der des Lebens, das er nie gelebt hat, müde ist, ruft den Tod herbei, der ihn von des Lebens Leere befreien soll. Und der Tod kommt, und der Edelmann erschrickt. Und will nicht sterben, will sich nicht holen lassen. Da zeigt der Tod ihm, dem noch Lebenden, den Reichtum des Lebens, an dem der Jüngling verschmähend vorübergegangen. Und nachdem er das Leben gesehen, sieht der Jüngling dem Tod ins Antlitz und — stirbt.

In Grillparzers Sprache spricht aus diesem Schauspiel Alfred de Musset. Aber Hugo von Hofmannsthal verdient es, daß seine Verse bewahrt werden: denn seine spätere Dichtung ist aus diesen Stimmungen emporgesproßt; und wie ein Beet weißer Lilien wiegen sich die schönen Verse unter dem Hauch seines jungen Schmerzes.

Max Reinhardt hat sich des Schauspiels von Hofmannsthal bemächtigt, um noch einmal das Grauen in bleichen Mondschein und fahle Schatten zu hüllen. Hier war endlich der Stoff dazu. Hier, wo der leibhaftige Tod seine Schatten aus dem Hades beschwört und den einzigen Lebenden in den ausgespannten Mantel des Reiters einhüllt.

Und unvergeßlich wurden die Augenblicke — und sie können nur unter diesem Dache erlebt werden — wo dieser graue Mantel sich hob, hinter dem Lebenden, sich umfangend hob: so wie eine Riesenfledermaus oder ein urzeitliches Tier, still, ganz still und langsam, still, ganz still und für ewig, seine Todesschwingen heben würde, um ihn einzuschließen, den Atmenden und seines Atems Hauch zu knebeln und ihn still stehen zu lassen und — den Leblosen fortzutragen . . .

Ich dachte in diesem Augenblick, wo Alessandro Moissis Hände ein letztes Mal nach jenem Leben tasteten, das entfloh — ich dachte an jene Statue im Luxembourg, wo die Tigersphinx das Leben des unrettbar Verlorenen in einem letzten Kusse aussaugt.

Ueber alle Bewunderung erhaben war auch der Schatten der Mutter.

Flackernd; nicht da und doch mit unsern Augen zu fangen; unruhig, so wunderlich lautlos-schwirrend wie ein nächtliches Insekt — glitt Gertrud

Eysoldt hin und wieder und fort — ein Schatten und weniger als ein Schatten: eine halberstickte Klage, die durch einen Sargdeckel wimmerte, ein ächzender Jammer aus den Tiefen eines Grabes.

Dieses Etwas, das nicht war und so viel und so wenig war — eine Erinnerung nur — wie auch wir es einmal sein werden — — wird niemals in dem Gedächtnis dessen sterben, der es gesehen . . .

. . . Es ist nicht Brauch in den Kammerspielen, daß das Publikum Beifall äußert. Man hört — und man schweigt, während der Vorhang fällt.

Aufrichtig gesagt, der Eindruck ist vereisend; und vielleicht hat sich Herr von Hofmannsthal einen Augenblick mit seinen weißen Zähnen in die rote Lippe gebissen.

Aber der Vorhang gleitet wieder zurück — für ‚Nju'.

Ossip Dymow hat sein Stück eine ‚Alltagstragödie' genannt. Vielleicht wäre Tragikomödie richtiger gewesen. Denn durch sein ganzes Werk sieht er das Komische in dem Verlauf des traurigen Geschehnisses, und seine Tragödie ist von der unaufhaltsamen Komödie des Lebens durchschlungen. Er erinnert hier an Sven Lange. Aber der Russe beherrscht seine Klaviatur mit einem sicherern Instinkt, und er stößt uns nicht, sondern leitet uns von Wirkung zu Wirkung. In dem anscheinenden Mangel an Zusammenhang, in etwas gewissem Bilderbuchartigen, wobei der Dichter die Blätter wendet, während wir uns selbst im Text von Seite zu Seite schlängeln müssen, erinnert Ossip Dymow an Hjalmar Söderberg und ‚Gertrud', dieses bewunderungswürdige Frauensbild, das Deutschland noch nicht kennt.

Eine knisternde Grazie hat Ossip Dymow in allen Lustspielszenen, wo Alessandro Moissi als der Dichter spricht und, mit einer so gleitenden Anmut, so mannigfaltig ist, kalt und fesselnd, weich und stahlblank, jäh und rasch und zögernd, satt und begehrlich, neugierig und gleichgültig . . . ja mannigfach und nicht zu packen, so daß man an die Duse selbst denken muß und die Locandiera . . .

Während man so horcht und schaut und Alessandro Moissis Dichter folgt, der in Moissis Gestalt von Max Reinhardts Händen gerade aus dem zuckenden Herzen der Zeit gerissen ist, gibt man Max Reinhardt recht, wenn er seine Darsteller aus allen Ländern und allen Reichen und allen Zonen holt und — — allen Sprachen.

Aus Ungarn kam der ‚Tod', Herr Beregi. Aus Italien kam Moissi. Aus Rußland kam — —

Das ist vortrefflich — und vielleicht namentlich für den Fremden in seinem Fauteuil. Denn ich könnte mir denken, daß Deutsche — trotz Meister Strakosch, der der Sprachlehrer des Theaters ist, und der selbst bei Generalproben unterbricht, um Moissis Deutsch zu korrigieren — angesichts jener Spracherneuerung, die die Reinhardtschen Bühnen bringen, und wo man zu Zeiten ein bischen weit entfernt ist — von Weimar, bedenklich werden könnten. Wenn die Abonnenten der Comédie Française einen französischen

Beregi hörten, sie würden sich über die Brüstung ihrer Logen stürzen und sich vor Entsetzen auf Molières heiligen Brettern den Hals brechen.

Aber das kümmert den Fremden nicht.

Er geht aus diesem Theater, wo ein Genie herrscht und vergewaltigt und schafft, mit einer Reichtumsumme fort, wie sie nur an dieser einen Stätte geholt und gewonnen werden kann.

Man wird zum Widerspruch aufgereizt und schweigt im nächsten Augenblick ehrerbietig. Man wundert sich über Uebertreibungen, um auch durch sie zu lernen. Man sieht die Grenzen einer großen Persönlichkeit, nur um wieder durch die Vielgestaltigkeit dieser selben Persönlichkeit verwirrt zu werden. — —

Aber eines steht fest:

Da, wo Max Reinhardt herrscht, ist ein Mittelpunkt der Theaterkunst.

Zu diesen Quellen müssen alle Bühneninstruktoren der Welt dankbar wallfahrten, nicht um nachzuahmen, aber um sich zu entwickeln.

Menschenhandel / von einem Clown

I

Bureau eines Theateragenten in Wien. Ein großes Zimmer; an den Wänden Bilder von Künstlern mit überschwänglichen Widmungen, eingerahmte Theaterzettel und die obligate Eisenbahnkarte von Europa im Riesenformat. Gegenüber dem Eingang zwei Fenster, an denen zwei Schreiber, die Henkersknechte, ihre tintenklecksendes Gewerbe verrichten. An der Barre, welche die beiden Schreiber vom übrigen Raume trennt, lehnen einige verwegene Gestalten — Schauspielertypen aus der tiefsten Provinz: der ‚Held‘, der ‚Jugendliche‘, der ‚Charaktermacher‘, der quecksilberne ‚Komiker‘ (ein österreichischer Komiker muß quecksilbern sein). Alle reißen schmutzige Witze, um eine sehr schüchterne Anfängerin, die auf einer Bank an der Wand sitzt und ein über das andre Mal errötet, in Verlegenheit zu bringen; zwischendurch erzählen sie, auf den Tischen oder auf der Barre sitzend, den Hut im Genick, mit den Beinen baumelnd und Zigaretten rauchend, um der kleinen Schüchternen durch ihr Auftreten zu imponieren, von ihren sensationellen Erfolgen in Czernowitz, Bielitz oder Wiener-Neustadt, von ihren Auftritten mit den Machthabern: wie sie einen Kapellmeister geohrfeigt, einen Regisseur ins Orchester geworfen und einen Direktor zerrissen haben.

Aus einem Kabinett neben dem Empfangsraum, dem ‚Arbeitszimmer‘ des Agenten, schallt plötzlich das blecherne Lachen einer Weiberstimme und die laute Stimme des Agenten: „Sei nur unbesorgt, Weiberl, das werden wir gleich machen. Du kannst ja selbst mit ihm reden, er ist ohnedies hier.“

Die Türe öffnet sich, eine Dame, sichtlich ‚gut‘ gekleidet, erscheint, hinter ihr der Agent, ein schwarzbärtiger Mann mit ekelhaften Pusteln im Gesicht, der mechanisch seine wenigen, in bedenkliche Unordnung geratenen Haare zu glätten sucht, während er die Dame vor sich her, quer durch das überfüllte Empfangszimmer, in das gegenüberliegende Kabinett schiebt. „Also, lieber Direktor, hier ist Fräulein Malvine Krämer aus Olmütz,“ hört man ihn sagen, während er die Türe öffnet.

Ein Gekicher folgt den beiden, ein verständnisvolles Tuscheln mit den beiden unflätigen Schreibern, einige zischen über den auffallenden Toilettefehler des Agenten. Als er nach einigen Augenblicken wieder erscheint, ist der Fehler behoben. Sorglich schließt der Mann die Türe des Kabinetts hinter sich und tritt unter die Wartenden, die er alle duzt, die ihn mit Fragen, Vertraulichkeiten und Liebkosungen überhäufen. Plötzlich entdeckt er die schüchterne Anfängerin. Er entringt sich dem zudringlichen Schwarm und steuert auf die Kleine los; nach einigen einleitenden Worten, entführt er sie in sein Geheimkabinett. Eine Weile herrscht Schweigen in beiden Arbeitszimmern. Plötzlich erschallt rechts wieder das blecherne Lachen, links ein Kreischen, das Fallen eines Stuhles, die beruhigende Stimme des Agenten, der der Anfängerin nacheilt, die, hochrot im Gesichte, den Hut schief auf dem Kopfe, zornig davonläuft, während aus dem gegenüberliegenden Zimmerchen die Liebhaberin aus Olmütz tritt, gefolgt von dem Direktor, der unter der Türe stehend, dem einen Schreiber zuruft: „Stellen Sie der Dame Vertrag aus: Sechzig Gulden Gage, zwei Gulden Spielhonorar!“

II

Wohnung des Theateragenten Freund. Geburtstag der Hausfrau. Etwa acht bis zehn Gratulanten aus Theaterkreisen: Schauspieler, Sänger, Schriftsteller, Kapellmeister, umdrängen die kleine dicke Frau, sich überbietend in plumpen, faustdicken Schmeicheleien und Lobeserhebungen. Sie tritt mit ihrem Günstling an den Geburtstagstisch, der sich unter der Last der Geschenke biegt und zeigt ihm die Fülle der Kostbarkeiten. „Die Boutons sind von der Frau des Kammersängers X. Der hat nämlich die Stimme verloren, und mein Mann soll ihm die Direktion in Augsburg verschaffen. Fällt dem ja aber gar nicht ein, hat ja schon zweitausend Mark dafür von Ziegler bekommen, der sich verpflichtet hat, den ganzen alten Fundus des Direktors zu übernehmen. Dafür kriegt mein Alter auch von dem einen anständigen Brocken, das heißt, die Hälfte hat er mir abgeben müssen, weil er mich vorgestern mit der kleinen Türk vom Stadttheater betrogen hat. Gott, ich komm’ ihm ja auf alle seine Schliche! Und eine Szene hab’ ich ihm vorgespielt — da sind Sie ein Dilettant dagegen. Ich hab’ ja im Grunde gar nichts dagegen, blos anständig loskaufen muß er sich!“ Der Günstling läßt melancholisch die Mundwinkel hängen. „All die echten Spitzen, die Teppiche und Kunstsachen, der kostbare Schmuck, um

sich Ihre Fürsprache zu erwerben! Wie soll ich, armer Teufel, mit dreihundert Mark Monatsgage da Schritt halten?" jammert er. „Das haben Sie ja nicht nötig", kichert die kleine Frau kokett. Er beugt sich auf ihre Hand, die er inbrünstig küßt. Sie hat seiner Schauspielerei entschieden unrecht getan; er bemißt seine Leidenschaft meisterlich und weiß ihr Interesse in den Grenzen des Flirts zu halten — er wird sich hüten, die Eifersucht des einflußreichen Agenten zu wecken. Hastig entreißt ihm die Frau ihre Hand und stürmt an die Türe zum anstoßenden Zimmer, dem Privatbureau ihres Mannes, der eben telephonisch mit einem Direktor verhandelt. Sie ist ganz Habgier und Geschäft, jedes Interesse für Flirt ist mit einem Schlage verschwunden; ein aufgeschnapptes Wort hat ihre Aufmerksamkeit erregt, und ohne Rücksicht auf die Anwesenden horcht sie eine Weile angestrengt. Dann kehrt sie wieder zu ihrem Flirt zurück, indes sich die andern Gäste unter Katzbuckeln entfernen.

„Seit dem Hoftheaterskandal glauben die Leute, mein Mann sei dort allmächtig. Zu was so ein kleiner Skandal gut ist! Der Schlesinger, der doch früher mit meinem Mann beteiligt war, wollte ihn durch die Enthüllungen ganz hinausdrängen; und nun sitzt er fester als je. Er hat aber auch sehr günstig ausgesagt, was? ‚Sehn Sie, das ist ein Geschäft, das bringt noch was ein . . .', trällert die kleine Frau vergnügt. „Die tollsten Liebesbriefe schreiben ihm die Weiber und . . ."

In dem Augenblick kommt der Agent ins Zimmer gestürmt und fragt hastig: „Sie, kennen Sie die Beringer in Regensburg? Haben Sie die mal singen gehört? Ist die was wert? Kann man sie nach Köln empfehlen?" Und gleich darauf hört man ihn durch die offen gebliebene Türe ins Telephon schreien: „Für diesen Posten gibts nur eine geeignete Vertreterin, das ist Frau Beringer in Regensburg!" — „Natürlich erstklassig, sonst empfehle ich sie Ihnen doch nicht!" — „Gewiß, als Agathe, Elsa und Micaëla hab' ich sie gehört, hat mir außerordentlich gefallen, ist ein vielversprechendes Talent, hat eine große Zukunft!"

Frau Freund stößt ihrem Flirt lachend in die Seite: „Sie hätten sich unterstehen sollen, sie nicht zu empfehlen! Ihr Mann hat ihm tausend Mark zugesagt, wenn er seine Frau an ein anständiges Theater bringt!"

(Fortsetzung folgt)



Rundschau

Wiener Premieren

Das Burgtheater brachte zur Erstaufführung: ‚Die Puppenschule', ein Schauspiel in vier Akten von Hans Müller. Von den Tränen Sonnenthals wurde für Herrn Müller ein Theatererfolg herangeschwemmt. Sonnenthal machte die Leute weich und widerstandsunfähig. Sie schmolzen hin unter den Strahlen seiner Güte und Milde, und in der Wärme, die bei diesem Schmelzprozeß frei ward, blühte Herr Müller zum erfolgreichen Dichter auf. Von Akt zu Akt üppiger. Man rief immer lauter nach dem verehrungswürdigen Greis, und es erschien immer öfter der beliebte Jüngling. Es war wie in der bekannten Anekdote von dem Passanten, der gerührt und überrascht für den Gruß der Schildwache dankt, nicht ahnend, daß auf dem andern Trottoir eben ein General vorübergeht. Aber wahrlich, selten noch hat ein Burgtheater-Dichter so geringen Anspruch auf Ehrenbezeigungen gehabt, wie Herr Hans Müller mit seiner ‚Puppenschule', mit dieser armseligen, leeren, schematischen Komödie, aufgebaut nach Gesetzen einer niedrigsten theatralischen Wirkungs-Arithmetik. Da ist ein alter Schauspiellehrer, der die Marotte hat, seine Schüler in ein ihrem Rollenfach adäquates Leben hineinzuhetzen: dafür rächt sich dann ‚die Natur', indem sie die jugendliche Gattin des greisen Lehrers von dem Bonvivant (dessen Jugend der närrische Mimenbildner künstlich ‚entfesselt' hat) verführen läßt. Man muß den heiligen Ernst hören, mit dem Herr Müller solch kindischen Einfall dramatisch abwandelt. Es wird ihm ganz groß tragisch dabei. Und er ermüdet nicht in Versuchen, diese Albernheit mit tiefdeutigen Vokabeln psychologisch aufzudonnern. Der Dialog blinzelt vielsagend, und für Augenblicke wird die Szene ibsen-trüb. Daneben tut die Komödie neckisch (dieses Künstlervölkchen-Idyll des ersten Akts!), leidenschaftlich, heiter, empfindsam und ironisch, je nachdem. Aber welch pauvre, dürre Leidenschaft, welch süßliche Empfindsamkeit und abgespielte Ironie! Die psychologischen Wege dieser Komödie sind so breit, gangbar und reizlos, wie nur irgend eine abgetretene Landstraße, und die Poesie, die daneben erblüht, Feld- und Wiesenpoesie, wie sie eine normal-bürgerliche Seele auf Sonntagsausflügen in die Kunst zu rupfen pflegt. Das Beste an dem Stück ist sein Mechanismus. Hier verrät sich eine respektable sachliche Fertigkeit. Das Maschinelle dieser Komödie steht an Wert über ihrem Menschlichen. Herr Sonnenthal drehte mit unnachahmlicher Würde und Innigkeit, als der edelste Leiermann der deutschen Bühne, das Müllersche Gemüts-Werkel. Auch sonst fand die ‚Puppenschule' eine Darstellung, deren künstlerische Bedeutung weit die des Dargestellten übertraf. Ganz außerordentlich Herr Hartmann, dessen Kunst an ‚Blume' immer mehr zu gewinnen scheint, jetzt ein so wunderbar mildes, kräftiges, volles Aroma hat.

Das Deutsche Volkstheater spielt: ‚Der Liebhaber', eine Komödie in vier Akten von Bernard Shaw. In diesem Stück sind witzige und kluge Dinge genug, die, hätte sie ein deut-

scher Lustspielmann geschrieben, diesem den Ruf eines sehr geistreichen und scharfsichtigen Autors verschafft hätten. In diesem Stück sind rohe, billige und geschmackverletzende Dinge übergenug, die, hätte sie ein deutscher Lustspielmann geschrieben, diesem einen hochnotpeinlichen kritischen Prozeß auf den Hals geladen hätten. Man hätte getobt, wäre das Lustspiel irgend eines unberühmten Autors auf den Einfall gekommen, einen ganzen Akt lang die Büste Ibsens in den Mittelpunkt eines possenhaften Wirbels zu stellen und sich mit ‚Hoch Ibsen', ‚Es lebe Ibsen', ‚Ibsenismus' und dergleichen ein literarisches Cachet zu geben. Man hätte es für eine zuwidere Art überlegener Witzigkeit erklärt, den Helden sagen zu lassen: „Weine nicht, meine liebe Julia, es macht mein Hemd ganz feucht", und hätte die Komik für roh und wenig originell erachtet, die darin liegt, einen Arzt wüten zu lassen, weil der Patient gegen die wissenschaftliche Theorie, die ihm den Tod verheißt, durchaus am Leben bleiben will. Man hätte entrüstet den Humor in die Schranken gewiesen, der es wagt, eine junge Dame, burschikos hingeräkelt, vor ihrem (wie sie meint) totkranken Vater folgendermaßen sprechen zu lassen: „In einem Jahre wird alles vorbei sein. Armer, alter Papa! Aber es ist gefühllos, in dieser Stellung über ihn zu sprechen; ich muß mich ordentlich niedersetzen." Bei Shaw freilich steht die kritische Erwägung anders. Einfach so: licet Jovi! Aber zum Teil ist es nicht nur der spirituelle Glanz seines Namens, der den Blick trübt, ist es nicht nur sein großer schriftstellerischer Ruf, der das Urteil in respektvollere Attitüden zwingt. Shaw hat eine — auch in dieser schwächlichen Komödie betätigte — wirklich geniale Fertigkeit, selbst seine dürftigsten Lustspiellichter mit Schatten tieferer Bedeutung zu untermalen. Sein Ulk kommuniziert immer an irgend einer Stelle mit dem tiefsten Ernst; die Decke seiner ärmlichsten Lustspielstube hat irgendwo einen Riß, und ein wunderbar heiteres Licht strömt ein und spielt goldig an den Wänden; seine Langweile öffnet sich immer irgendwo zum Tiefsinn, aus seinem Spott sprießt zum Ende immer ein Mitleid, und oft scheint es, als ob der Possenrummel plötzlich schweige, damit man einer leisern dichterischen Stimme lauschen könne. Auch in diesem ‚Liebhaber' ist es so, dessen Lustspielqualitäten mir sehr gering scheinen, dessen Satire wider den Ibsenismus, seine närrischen Bekenner und närrischen Nichtversteher, wider die Vivisektoren und das ‚vorgeschrittene Weib' von kümmerlichem Witz und geringen Originalitätsansprüchen ist. Aber außerordentlich geglückt sind die zwei dominierenden Frauengestalten der Komödie. Die eine, Julia, ein wenig grotesk und ein wenig tragisch, das urweiblichste Geschöpf, überschäumend in der temperamentvollen wilden Logik ihres begehrlichen, heftigen, eifersüchtigen, tyrannischen und doch zärtlichen Herzens, voll Theatralik, die immer von hysterischen Aufrichtigkeiten schmerzlichstkomisch durchrissen wird, Bébé und Furie und genial und dumm in einem. Wie ein des öftern sich übergixender Trompetenstoß schmettert ihre kriegerische, laute, aggressive Weiblichkeit durchs Stück. Und daneben die sanftere, feinere Musik Graces, eine jener Frauengestalten, in denen sich Shaw wahrhaft als Dichter zeigt, eine Schwester Candidas und Vivies, Frau Warrens prächtiger Tochter. Ein bischen steif und nicht ganz ehrlich und ein wenig infiziert von einem literarischen Programm des neuen Weib-Daseins auch

sie. Aber mit so viel menschlicher Würde dabei, so nobel und klug, so unpathetisch und doch empfindsam, so stolz und sicher und willensklar, daß sie wirklich einen erhöhten Typus Frau darstellt; eine Frau, die weder in einer unorganischen, verhäßlichenden geschlechtlichen Neutralität ihr Entwicklungsziel, noch in dem Satz: ‚ein Genital mit einem beiläufigen Stückchen Mensch daran (au bonheur des hommes)‘, ihres Daseins ewige Formel erblicken will. — Fräulein Marberg repräsentiert diese Grace mustergültig. Herr Kramer als ‚Liebhaber‘ ist eben Herr Kramer als Liebhaber. Wandlungsfähigkeit ist nicht seine Sache. Aber Freunde seiner lockern, raschen und liebenswürdigen Salonkunst werden ja nichts dagegen haben, daß er immer derselbe bleibe. Eine wahre Freude, wie immer im Lustspiel, Herr Kutschera. Er hat durch sein unwillkürliches Pathos und das dunkle Timbre seines ganzen Spiels eine unnachahmliche Vornehmheit in der komischen Wirkung. Seine Wucht kontrastiert so gut mit der Unbeschwertheit der Lustspiel-Diktion, und von seiner herzhaften Männlichkeit erhält auch die dargestellte Karikatur eine Art Adel. Fräulein Galafrès hat ein siebzehnjähriges enfant terrible darzustellen. Das Terrible traf sie sehr nett.

Im Theater in der Josefstadt erheiterte: ‚Des Sängers Fluch‘, eine Posse in drei Akten von Heinrich Lee, für die wiener Bühne bearbeitet von Armin Friedmann. Eine Posse, die zu ihrem Schaden nach bessern als rein possenhaften Wirkungen strebt, nach einer klarern Logik der Vorgänge, nach einer gewissen Fülle und Rundung, nach einer motivierten Komik, nach Manierlichkeit des Witzes, ja sogar nach Gestaltung eines Charakters. Und gerade das ergibt dann die toten Punkte, die langweiligen Zwischenszenen, die faden, leeren Dialogstellen. Der Humor dieses Schwankes ist wie gedrosselt. Anderthalb Akte lang. Wären die Autoren — ich weiß nicht, wo Lee aufhört und Friedmann anfängt — konsequent geblieben, es wäre vielleicht ein mäßig lustiger, aber nobler Schwank geworden. Doch scheint es, als hätte hierzu ihre literarische Geduld nicht ausgereicht. Plötzlich kommt die gesittete Komödie aus dem Häuschen, läuft blind ins wildeste Possendickicht, reißt sich das Literarische wund, verliert die Logik und verendet unter unbehaglichen Begleiterscheinungen. Das Wirtshaus, in dem der dritte Akt spielt, führt einen für die Art der Posse symbolischen Namen: ‚Das goldene Misttrücherl‘. Wobei man wohl annehmen darf, daß die Vergoldung vom Bearbeiter herrührt. Girardi ist wieder außerordentlich. Sein Pathos geht hier immer wie auf einer höchstgelegenen Grenzscheide, auf dem Gipfelpfad des Berges gleichsam, wo die Wege des Tragischen und des Humors einander treffen. Es kann sich, je nach dem Willen des Künstlers, augenblicks, mit einem Schritt, zum Ernst oder zur Heiterkeit wenden. Hinreißend komisch ist der großartige Schwung, mit dem er (als verkrachter Tenorist) seine brüchige Stimme in heldenhafte Höhen wirft, wo sie kläglich vergixt. Und es bleibt ein starker Eindruck, wie er allein in dem abendlich erleuchteten wiener Wirtshausgartel (mit den gewissen weißlackierten Sesselchen und den roten Tischtüchern) sitzt und ein sentimentales Lied vom alternden Sänger singt. Vortrefflich wie immer Herr Pallenberg in seiner scharfen, originellen, erfinderischen, spitz und lebhaft züngelnden Komik.

Alfred Polgar

Leopold Schönhoff

Dieser Tage ist er, fünfundfünfzig Jahre alt, in Wiesbaden gestorben. Er schrieb über berliner Theater: erst für die ‚Frankfurter Zeitung', später für den ‚Vorwärts', zuletzt für den ‚Tag'. Als einziges Buch gab er eine Sammlung von Kritiken heraus: ‚Zehn Jahre berliner Theater'. Das ist bezeichnend für den Mann. Er war ein stiller Eigenbrödler, der sparsam mit dem geschriebenen Worte umging. So war denn seine Sprache ebenfalls herb, knorrig, fest: das Resultat schärfster Selbstkritik. Diesen Zug seines Charakters weisen auch seine Kritiken auf: Knappheit, Sachlichkeit, die das Wesentliche im Kunstwerk sucht, ermittelt, festhält, erläutert und analysiert. Ursprünglich war er Politiker, ging dann zum Feuilleton und zur Kritik über, um schließlich wieder teilweise zur Politik zurückzukehren.

Sein Buch umfaßt die ganze Entwicklung des Naturalismus in Deutschland. Er hatte einen besondern Standpunkt zu dieser Literaturströmung und seine eigene Formel. Er hielt am sozialen Gedanken im Naturalismus fest und kam so zum Sozialismus — zum ‚Vorwärts'. Zur spätern dramatischen Produktion und gar zur neusten Entwicklung des berliner Theaterwesens hatte er jedes Verhältnis verloren. Es fehlte ihm die nötige Anpassungsfähigkeit und Geschmeidigkeit. So war die Signatur seiner letzten Periode eine raunzende Unlust, deren schädliche Wirkung manchmal bekämpft werden mußte.

Nach dem Tode Schönhoffs wurden einige Zeitungsenten flügge. Legenden, die er wahrscheinlich einmal selber scherzweise — oder um jeden Zusammenhang mit seiner Herkunft abzuschneiden — zum besten gegeben hatte. Er sei in Bayern gebürtig, bäuerlicher Abstammung gewesen; ein Geistlicher habe sich seiner Armut angenommen, ihm das Studium ermöglicht. Dem war nicht so. Er stammte aus Wischau in Mähren — eine besondere Charakterähnlichkeit mit seinem Landsmann J. J. David fällt übrigens auf — war wohlhabender, jüdischer Eltern Kind und wandte sich gegen den Willen seiner Angehörigen dem Journalismus zu. Hartnäckig wies er jede Annäherung der Verwandten zurück. Einsam ist er gestorben.

Hugo Alt

Die Holländer

Wer mit einem jungen Weibe dringend in London zu tun hat, den schläfert und schaukelt die rapide Wiege, der D-Zug, durch Wilhelminas Niederlande, die grün und strotzend sind in der Nacht. Im Speisewagen sitzen wir uns gegenüber, bei vanilliertem Tee aus den englischen Kolonien. Die Waffeln und die Zigaretten sind aus Frankreich. Zwei Augenpaare fressen sich und tanzen Cancan ... In Flushing, auf der Landungsbrücke, weht ein stahlmatter Liberty-Schleier durch das Dunkel. Er flattert gen Himmel. Die Wogen (o wie ernsthaft!) schweigen und wissen. Grün schwellen sie hoch gegen die Planken, und gleiten und sind ölig. Weiß-glücklich kräuselt sich eine. Die ist jung, und wir leben im Mai. Wellenglück, weißes Najaden-Gezischel! Hohe, herrliche Städte sind hier nah'; hehr mit Kathedralen .. In solcher Nacht ... Aber kaum sind wir auf dem Packetboot: — beginnt die süße Madame zu klagen: „I am very much inclined to be sick." Worauf die sorgliche Stewardeß, erfahren und fleischlos lächelnd: „Drink some Hollands; and lie down, that will do you good." Und sie entführt mir meine Elegante,

Raschelnde, Bereite in the ladies cabin ... In solcher Nacht ... „Eines ist mir verdrießlich vor allen Dingen" ... Aus dem Tieflande aber, durch das wir einst gewiegt wurden (in der Erwartung einer Meeres-Sünde, die nichts in der Welt hätte verhindern können außer der Seekrankheit) sind Schau-Spieler und -Spielerinnen zu uns gekommen, waren eine Heijermans-Woche lang hier, und das Hebbeltheater ward zum psychotherapeutischen Kurort.

Wie wir einst so glücklich waren!
Müssens jetzt durch euch erfahren.

EINE aber von Euch — ein Gesicht, der breite Schnitt einer Mundlinie — wird im Gedächtnis bleiben; Eine, die wie Eure junge Königin heißt: die Niederländerin Wilhelmina Van der Horst (eine Komödiantin). Das Ensemble nannte sich: „Nederlandsche Tooneelvereenigung", stammte aus Amsterdam und spielte Stücke von dem jüngern Heijermans — gegen den man, wenn man sie noch nicht hatte, an diesen Abenden eine innige und dauerhafte Abneigung faßte. Dieser Jüngere hat den Holländern ihr naturalistisches Theater geschenkt: das durch Tuberkulose, Prostitution, Lues und Marxismus höchst naiv bereicherte Rührstück. Gerade das delikateste Frauenfleisch serviert dieser Humane in holländischer Tränen-Sauce (arme Wilhelmina!). Nach den großen Güssen sollten allemal Trommelwirbel knattern: „Wie rührt mich das, wie rührt mich das, ◡ ◡̈ ◡ — ◡ ◡́ ◡!" Herr Heijermans, trotz seinen vielen Verkleidungen (als Nachtasylist, Räuber-Statist), bleibt im Grunde eine ausgewachsene Marlitt in männlicher Vermummung — ohne an die gesellschaftliche Spannungskunst des arnstädter Fräuleins heranzureichen. Jodoformierte Sentimentalität ...

Die Spieler haben das ganz ehrlich genommen. Viel ehrlicher, reiner als ihr Dichter. Und gaben unaufdringliche, von Effekten sorglich gesäuberte Kleinbürgerkunst. Ein Mittelding etwa zwischen dem Brahm der Schumannstraße und dem Antoine des Boulevard Sébastopol — nur alles schwächer, auch weniger differenziert und weniger geistig. Bescheidene Diener dessen, was ihnen die ‚Moderne' scheint. Zusammengehalten durch eine straffe, ruhige Regie. Mit unbewußtem Sinn für Bildwirkungen; für Arrangements, die das Seelische veranschaulichen (links, am Bett, die Sinnliche, die mit dem Kinde —; rechts, unter dem Cruzifixus, die Himmliche, Christi Braut); für zarte Farbentönung, auch für Linienführung (eine schräg gehaltene weiße Tonpfeife unterbricht die hochgereckte Vertikale eines schwarzen Geistlichen). Man dachte an die Russen Stanislawskis. An den Geschmack Evenepoels ... Mit leiser Tücke schob sich einige Mal vor: die spitzige, blaßgelbe Maske der Esther de Boer — die sehr sicher ist in kleiner irdischer Bosheit... Wilhelmina Van der Horst aber ist eine junge Frau — schwarz und ein bischen belastet und in ihrer mystischen Ruhe scheinbar kaum über Gabriel Max hinaus. Aber —: wenn sie sich dehnt und reckt und zuckt und aufflammt, in Haß oder Liebe, o, dann ist sie Louise Michel (um alle Salon-Kultur gesteigert) —; dann hat sie diesen breiten, eine Welt fressenden Mund, diesen Dolchschnitt (den auch Fräulein Lotte P. hat, im Café, Lottuschka, die sie alle bewundern). Wilhelmina Van der Horst — Tiefländerin! Nachts stehst Du am Meere. Der Sturm zerkrallt Schleier und Haar. Liberty! ... Man schmeckt schon das Salz auf den Lippen.

Ferdinand Hardekopf

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 21
21. Mai 1908

Periander und sein Sohn / von August Heinrich Schultz

Eine dramatische Dichtung in vier Akten, die als Buch bei Schuster & Loeffler erscheint, und deren Bühnenvertrieb der Verlag Bruno Cassirer übernommen hat. Ueber den Inhalt unterrichtet der Artikel von Harry Kahn in der Rundschau dieser Nummer. Hier folgt eine entscheidende Szene des zweiten Akts.

Ein kleines, reich mit Gold und Marmor dekoriertes Gemach im Palaste.

— —

Periander. Lykophron

Lykophron: Ich komme von der Mutter.

Periander (auffahrend): Du hast sie schon gesehn?

Lykophron: Sie hat eine Bitte. — Die klingt vielleicht sonderbar —

Periander (erregt): Wie fandest du sie?

Lykophron: Ihr ist besser. (In Perianders Augen leuchtet es auf) Aber, daß sie ganz gesund wird, muß sie noch im Granatgarten der Kypris opfern. So sagt sie.

Periander (gespannt): Gut — und die Bitte?

Lykophron: Du sollst sie entlassen, mit ihren Mägden. Männer gehn nicht zum Tempel, du weißt.

Periander (sinnt düster vor sich hin; dann, Lykophron fest anblickend): Was für Augen machte sie, als sie dich schickte?

Lykophron (verlegen): Davon wüßt' ich nichts zu sagen, Vater!

Periander (enttäuscht): So! — — — (Pause) Warum kommt sie nicht selber zu mir?

Lykophron (stotternd): Sie — wollte nicht —

Periander (sich zurücklehnend): Aber sie muß. Eher laß ich sie nicht fort.

Lykophron (sehr erregt): Vater!

Periander: Ja! —?

Lykophron: Und wenn sie — kränker würde —?

Periander (losbrechend): „Kränker würde!" — „Es geht ihr besser!" — Und Geplapper ohne Ende. Das zerrt so hin und her, sechs Jahre lang! Leidlich einen Tag, übler am andern! Danach frag' ich wenig mehr! Genesung heißt es jetzt — oder — — Und dafür weiß ich meine Zeichen. Ich ganz allein!

Lykophron: Aber bedenke, Vater —

Periander (ihn unterbrechend): Ich weigere ja nichts. Nur — sehen muß ich sie jetzt. Ich hab' meine Gründe. Und damit genug. (Da Lykophron ihn mißbilligend anblickt) Meinst du, ich traue dem Priester? Und ihr? (Mit finsterm Blick auf Lykophron) Aber ich will ihr in die Augenkammern leuchten und da lesen, mag sie wollen oder nicht, was es mit dieser frommen Wallfahrt auf sich hat. Dient sie zur Heilung, gut! Und solls ein Gaukelspiel sein — (Die Faust ballend) Das entschleiere ich, beim Sonnengott! Beim Sonnengott!

Lykophron (scheu, aufstehend): Vater — laß mich gehn!

Periander: So geh zu deiner Mutter und sag ihr, sie soll kommen — jetzt gleich; ich hab' mit ihr zu reden!

Lykophron: Wenn sie sich aber fürchtet —?

Periander (aufspringend): Soll sie dennoch kommen! — Geh! (Da Lykophron sich wendet und ein paar Schritte nach rechts hinten tut) Lykophron!

Lykophron (umkehrend): Mein Vater?

Periander: Geh noch nicht! (Sehr sanft) Du fürchtest mich auch?

Lykophron: Ich meine, Vater, ich zeig' alle Tage, daß ich den Tod selber nicht fürchte — und dich?

Periander (tritt neben ihn und faßt ihn am Arm): Aber du biegst deine Schritte krumm, eh du mir begegnest! Schleichst dich an mir vorüber, wo du nur kannst! (Da Lykophron eine abwehrende Bewegung macht, ihn loslassend) Eben wieder — dein Auftrag ist ausgerichtet —: also fort! fort! am liebsten mit Flügeln!

Lykophron: Du hießest mich gehen.

Periander: Jawohl. — Und du? — — (Tritt von Lykophron weg, nach vorn, seufzt tief auf)

Lykophron (sich ihm nähernd und ihm ins Gesicht schauend): Aber Vater! begreif doch nur!

Periander (finster): Ich begreife! Daß der bunte Distelfink den Uhu meiden muß! Das willst du doch sagen?

Lykophron: Du kennst mich nicht.

Periander (ihn scharf anblickend): Ich kenn' dich, du lachendes Geschöpf! Du Immerlustig! Ich kenn' dich zu gut!

Lykophron (achselzuckend): Lustig? — wenn du wüßtest!

Periander: Meinst du, ich säh' dich so selten, wie du mich? Noch jüngst, wie ich durch die Nacht geh', die Wachen zu mustern, und schau' ins

Fenster der Torschenke —: da strecktest du dich und hieltest dein geschminktes Liebchen auf den Knien — und am Boden lief der Wein — und du lachtest — lachtest — — o, du lachtest —!

Lykophron (steht erschrocken): Ah!

Periander (freundlicher): Brauchst nicht blaß zu werden! Mir fuhr das nur durch den Sinn: wer auch einmal so lachen dürfte! Noch einmal in meinem Leben, Lykophron!

Lykophron (sich abwendend): Da war ich betrunken. Und wenn ich fröhlich bin, brauch' ich keinen Wein!

Periander: Und damals sah ich dich auch, auf deiner Heimfahrt von Olympia! Wie du auf dem Goldwagen saßest und allen Weibern Kußhände warfst, und in deinen Augen, da schienen zehntausend helle Strohfeuer — (Ihn finster anblickend, schroffer, sich steigernd) Und ich mußte denken, die verbrennen einmal alles, was ich aufgebaut habe, in meiner langen Eulennacht! Das rennt mit Gejuchz in einen tödlichen Krieg, was weiß ich, in irgend ein Unheil! Und die Funken sprühen, und ganz Hellas kann sie nicht löschen! O, ich kenn' dich — — Und mir ists, als neigten sich meine Tage — Und du —! — — Phaëton! Phaëton!

Lykophron (erschüttert): Vater! So will ich ersticken und verderben, wenn ich das leere Ding bin, für das du mich hältst! Aber wenn ich draußen tolle — Götter im Himmel — das mußt du ja verstehn! Hier im Palast ist doch kein Leben! Das drückt mir auf die Stirn und macht mir die Augen trüb! Und allen Wänden lang schleichen böse Geister! Schau — wenn ich daran denke — dann werf' ich mich an Weiberbrüste, oder renn' wie wild im Sonnenstaub und verbade die Glut mit Wein! Das ist — — — (Sich zusammenraffend, die Faust mit Energie ballend) Aber es soll jetzt ein Ende haben! Ich wills!

Periander (milder, mit Handbewegung nach rechts): Die schadenfrohen Geister mögen drüben umgehn —: hier herrschen Gedanken und Lieder! (Seinen Arm um Lykophrons Schulter legend) Hättest du mich lieb und wärst mein rechter Sohn —: hier säßest du bei mir am Tag, und ich lehrte dich, wie man Städte regiert und Völkerschicksal wägt! Und abends lauschtest du meinem Sängerfreund, oder wir plauderten von alten Geschichten und neuer Weisheit! (Leiser) Die da drüben — sag: ists nicht eigentlich genug, daß ich an sie denken muß, immer und ewig?

Lykophron (den Kopf abwendend, bestrebt, sich der Umfassung zu entziehen, trotzig): Sie ist meine Mutter!

Periander (ihn fester an sich drückend): Sie wars, mein armer Junge — in alten, alten Zeiten — als die Welt noch blühte!

Lykophron (sich losreißend, heftig): Das — darfst du nicht sagen!

Periander: O — du Tor! Ich muß es doch wissen! — Deine Mutter war eine Göttin! — Aber jetzt — — (Beginnt umherzugehen, während Lykophron verzweifelt neben dem Diwan niedersinkt) Die Göttin ist fort — fort! Wer weiß, wohin? Und nur ihr totes Bild hat sie uns gelassen!

Lykophron (die Stirn aufs Kissen drückend): Sprich nicht mehr! Ich wills nicht hören!

Periander (zu ihm tretend, sich über ihn biegend): Ja — warst du denn solch ein Kind noch vor sieben Jahren? Hast du denn ganz vergessen, wie deine Mutter war — als du an ihrem Arme sprangst? An deinem zehnten Geburtstag — weißt du nicht mehr? Wie sie dich ansah? (Seine Schulter berührend) Besinne dich doch!

Lykophron (wild aufspringend): Aber dafür ras' ich ja durch die Welt, daß ich das zerstampfe und in mich herunter drücke! Und jetzt holst dus herauf. Und machst es wieder lebendig! — Und wir sind elend! (Bricht in Schluchzen aus)

Periander (ihn neben sich auf den Diwan ziehend): Ja, Kind — ja! Aber du tust nicht recht, daß du die ausgestorbene Schönheit dir zur Feindin machst! Laß die nur dein Herz regieren, wie sie deines Vaters Herz regiert, alle Tage und alle Stunden — und bis tief in den Pulsschlag seiner Traumnächte herein! — — Laß uns lieber den verfluchten Dämon hassen, der sich im Bild der Göttin eingenistet hat! Der ist unser Feind, Lykophron, mein Kind! (Da Lykophron zuckt) Nein, sag nichts! Kein Hauch von der, die deine Mutter war, geht mehr durch ihre Brust! Täusche dich nicht, weil die Zeit ihre Züge nicht anrührt! Wie ein Wasserfall im Wintergebirge, so gefroren ihre Formen, damals — und sie altert nicht, seit dem bösen Tag! Aber hinter ihrer Stirn und in ihrem Herzen, da sitzt ein Neues, ein Unbekanntes! Sag nicht, sie wär' krank! Sie — ist fort! Und ein Anderes prahlt da, als hätt' es Leben! Und was die Göttin liebte, haßt das Gespenst! und wovor deine süße Mutter schauderte, danach giert die Aeffin! (Da Lykophron auffahren will) Still! Du warst ein Knabe von zehn Jahren! Aber wie sie mich lieb hatte, das hast du gespürt! Wenn sie neben mir saß — und du auf ihrem Schoß — und wir spielten zu dritt! (Sich zurücklehnend, schmerzlich) Und jetzt — dieser Haß! o, dieser Haß! Sie hat ihn dir ja verraten!

Lykophron (aufspringend): Sie fürchtet sich! (Mit aufgeregten Schritten umhergehend) Und sie hat recht! Sie hat ja recht!

Periander (ihn starr anblickend): Bist du sinnlos?

Lykophron (stehen bleibend, finster): Nein! Meine Augen und Ohren hab' ich noch! (Mit irrem Blick zu seinem Vater hinüber) Ich weiß jetzt auch! Du willst meine Mutter töten!

Periander (fährt vom Diwan empor): Du bist — (Sich hemmend) O, welche Tollfliege hat dich gestochen? Wer hat dir den Aberwitz ins Ohr geblasen? — Sag, Lykophron!

Lykophron (außer sich): Du willst! Sie selber sagt es! Sie selber!

Periander: Sie ist irre! Komm doch zu dir, Junge!

Lykophron: Und das hat sie durchschaut! Götter im Himmel!

Periander (herrisch): Schweig! Wenn ich dir sage, sie schwärmt!

Lykophron (niederblickend, ruhiger): Ich wollt', es wäre so!

Periander (zu ihm tretend, leiser): Sie spürt vielleicht, daß ich ein Recht hätte! Und wenn ichs täte — ja wenn — —

Lykophron (fast drohend): Dann?

Periander: Daß ich dürfte! Daß ich mich nur wehrte, gegen einen Plagegeist — sonst nichts! Daß solch ein Lebensschatten keinen Anspruch hat auf das Licht meiner Tage!

Lykophron (trotzig): Sie bleibt meine Mutter!

Periander: Sie wars!

Lykophron (mit glühenden Augen): Das sagst du —? (Pause; Periander tritt zurück) Der sie krank gemacht hat?

Periander (springt wie rasend auf ihn zu, packt ihn, als wollte er ihn würgen, ächzt): Ah! — Bube! — Ah! — ah! (Stößt ihn von sich, sinkt auf den Diwan, preßt die Hände vors Gesicht; stöhnt dumpf auf) Ooh!

Lykophron (steht wie erstarrt, lange Pause)

Periander (mit plötzlichem Entschluß aufspringend): So mags heraus! Sie hat dich doch vergiftet, sie hat schon! Und lieber — (Geht hastig auf und ab, bleibt endlich links neben dem ganz verstörten Lykophron stehen) Willst du wieder mein Sohn sein, wenn ich dir alles sage? Wie es war — und wie es kam?

Lykophron (gequält, erschüttert): Ach, Vater, ich bin ja dein Sohn! Ich gehorch' dir und schickest du mich an die Enden der Welt! Dann erst recht! — Aber —

Periander: Aber Gehorsam tuts einmal nicht. Für ein Werkzeug meiner Hände bist du mir zu wert. Bist du mir nicht aus dem Herzen gewachsen? Ja — damals war deiner Mutter Herz noch meins! Und aus dem einen, großen Doppelherzen bist du gequollen!

Lykophron (die Hände ringend): Was soll ich sagen? Sprich doch

Periander: Du hast wohl recht. Erst mußt du hören — und dann wieder mein Junge sein — oder gehn, auch du! (Stockend) Siehst du, es würgt mich und will nicht aus der Kehle! (Geht auf und ab; Pause) Aber doch ist es besser, ich sag' dir alles! Sonst wirst du die Qual ja nie mehr los und den Haß gegen mich — nachdem sie dir das einmal ins Hirn gegossen hat — (Sinnend) Und dich belügen —? Lügen sind Kerzenblumen — ein Kind bläst — und sie zerfliegen! Wozu die Plage!

Lykophron (tritt mit Entschluß neben ihn, faßt seine Hände, angstvoll und innig): So bitt' ich dich in aller Götter Namen, sag mir das Letzte! Und wenn meine Mutter in die Irre geredet hat, so will ich abbüßen, was ich jetzt gedacht hab' oder gesprochen — mit zehnfacher Treue, bis in den Tod! — Vater! (Inbrünstiger) Sag mir alles! (Beide setzen sich)

Periander (vor sich hinsinnend): Ja — laß nur gut sein! — Wenn ich so zurückdenke — da seh' ich Meer und Himmel weiß verschwimmen — und die Eisvögel brüten wieder auf den Felsen — und der Sonnenschein tropft und tropft — — Sie war still, deine Mutter, und so licht — — (Langsam wiederholend) So — licht —! (Pause) Und da kam eine schwüle

Stunde; und mich zogs aus der Stille in Glutwind und Betäubung! Sie trug wieder ein Kind unterm Herzen, nach all den Jahren — und war feierlicher als sonst und zarter anzufassen! — — Und da gierten zwei heiße Augen nach mir — und braune Arme streckten sich aus. (Springt auf, geht unstet umher; dann stille stehend) Der Rausch währte kurz. Aber wie ich heimkam, mit müdem Kopf und wundem Zwerchfell —: da war die Eisvogelzeit erfroren! (Murmelnd) Und der Winter ist lang.

Lykophron (überrascht aufspringend): Aber das — (Sich an Perianders Arm hängend) Sag — das ist alles? —!?

Periander: Das wäre nichts oder doch nicht viel — hätt' es zwischen ihr und mir gestanden, wie zwischen Gatten sonst. Aber unsrer köstlichen Liebe wars ein scharfes Gift. Stell' dir einen Freund vor, dem du alles austeiltest, dein Seufzen und dein Lachen, deine Spielgedanken und deinen Todesernst; und laß einen Traum ihn dir verwandeln, bis er zum holden jungen Weibe wird! So war sie mir!

Lykophron (sinnt): Und doch—? (Herausbrechend) O, das ist schrecklich!

Periander: Man geht mit Elfenbein nicht um wie mit Feldsteinen; das mußt' ich wissen. Und ich bedacht' es nicht! Und da kam deine Schwester tot auf die Welt — und nahm deiner Mutter Seele mit sich — zu den Schatten. (Sie lassen einander los, gehen und stehen schweigend umher; ihre Augen meiden einander)

Lykophron (plötzlich stehen bleibend): Vater! — Und sie kommt doch zurück! — — Heut nacht, siehst du — da hab' ich ein Wort oder zwei gehört, daß ich an die alte Zeit denken mußte, ich mochte wollen oder nicht. (Murmelnd) Aber dann verwebte sichs immer wieder mit sinnlosen Reden!

Periander (entschlossen): Ich entsträhn' es und entwirr' es. (Ihn in die Arme schließend) Geh nun, mein Lykophron! Du hast deinem Vater ins Herz gesehn; du wirst ihm niemals fluchen, nicht wahr? das kannst du gar nicht mehr?

Lykophron: Verhütens die Götter!

Periander (langsam): Nie — mehr! Und — wohin nun?

Lykophron (zögernd, traurig): Was weiß ich?

Periander: Dir sind deine Becher bitter geworden? — Und die Knabenzeit ist aus?

Lykophron (nickt traurig)

Periander: So lern' jetzt ein Mann sein. (Mit plötzlichem Entschluß) Ich will dir Arbeit schaffen.

Lykophron (leidenschaftlich): O tus! wie sehn' ich mich danach!

Periander (ihn musternd): Fürs erste einen leichten Auftrag! (Pause) Mach dich reisefertig, gleich!

Lykophron (sieht ihn erstaunt an)

Periander: In einer Stunde fährt die Gesandtschaft wieder ab, nach Athen, die mich gestern so zeitig von Aegina heimrief. Die magst du begleiten.

Lykophron (stutzt): Aber — was soll ich drüben? Ich muß doch Zeit haben —

Periander (klopft ihm auf die Schulter): Ich mein' es gut mit dir, mein Junge! Dich wird die kurze Verbannung erquicken; und je schneller es fortgeht, desto besser für dich! Was du zu tun hast, sagt dir ein Brief; er liegt bereit und versiegelt; ich hätt' ihn einem Herold anvertraut; nun du das Geschäft übernimmst, ist mirs um vieles lieber. (Geht mit seinem Sohn nach hinten) So eile denn! (Schiebt Lykophron in die Türe und händigt ihm etwas ein) Hier — was du zunächst bedarfst! (Sie kommen aus der Schatzkammer zurück, Lykophron mit einer Pergamentrolle in der Linken)

Lykophron: Das kommt so plötzlich; mir ist, als ließ' ich irgend etwas Unersetzliches zurück.

Periander: Du wolltest ja kein Knabe mehr sein. Ein Mann muß lernen, sich rasch zu entschließen. Und der kürzeste Abschied ist meist der beste. Leb wohl, mein Junge!

Lykophron: Leb wohl, Vater! (Sie wenden sich nach links)

Periander (die Hand seines Sohnes haltend, an der linken Tür): Und grüß' mir vor allem den liebsten Freund meiner Jugend, den Solon; er wird sich freuen, meinen Sohn zu sehn. Geh jetzt hurtig und laß deine Anker lichten! In wenigen Monden haben wir uns wieder; und froher als jetzt, so die Götter wollen!

Lykophron (etwas beklommen, dann mit Entschluß): Sie mögens geben! Also — leb wohl! (Nach links ab)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Landschaftsbild / von Peter Altenberg

Wir saßen da und tranken heißen duftenden goldgelben Tee. Der Tee vertrieb die kühle Feuchtigkeit des Aprilabends. Wir sahen schweigend hinaus auf die Pracht der Erde. Waldwind kam von Bergen und Hügeln, und von der dunkelnden ausrastenden Welt! Eintagsfliege ‚Mensch‘, Waldwind wird kommen von den Hügeln und von den Bergen, immerdar — — —. Nie, Anita, sah ich Dich so rosig-verklärt wie heute, geborgen an dem Herzen des Freundes, und dennoch versinkend im All!

Ein Zug pfiff in der Ferne; ein Hund bellte wie vereinsamt und ausgeschlossen; irgendwo lachten fremde Menschen überlaut — — —. Nie warst Du mir näher als in dieser Stunde, Anita! Weshalb?! Niemand könnte es ergründen — — —.

Ulrich Fürst von Waldeck

Es ist schade um ihn. Er hätte von Hause aus das Zeug, in der Mitte einer dramatischen Dichtung die ungewöhnliche Existenz zu führen, durch die sich tragische Helden von den mittelmäßigen Söhnen dieser Erde unterscheiden. Aber Herbert Eulenberg hat in diesem seinem jüngsten Schauspiel nicht das Zeug, viel mehr als die Peripherie lebendig zu machen. Ein deutsches Kleinfürstentum zu Mozarts Zeit. Mit ein paar Strichen steht es da: französelnd, zopfig, physignomielos; ein Gefängnis. Es ist das Drama denkbar, daß Fürst Ulrichs sehnsuchtsvoller Feuergeist die Fesseln sprengt und in der großen Welt, entwurzelt, untergeht. Es sind noch andre Dramen denkbar. Eins, gleichviel welches, hätte Eulenberg erleben und gestalten müssen. Er fängt denn auch verheißend an. Er erzählt nicht blos, sondern er zeigt, wie Ulrich leidet: durch die Dummheit, die Servilität, die Untermenschlichkeit der Schranzen, und wie Ulrich liebt: sein junges Weib, voll von Musik, zum Menuettschritt wie geschaffen, ein Mondscheinseelchen und seit kurzem Mutter. Die Taufe gibt Gelegenheit, den kargen Glanz, die Enge und die Glücksenklave des Duodezhofs in schnellen Bildern, unaufdringlichen Kontrasten und träumerischer Lyrik zu entwickeln. Dieser erste Akt zeigt Eulenberg auf seiner Höhe. Die Gemeinschaft, die er malt, hat, ob sie dumpf ist oder licht, bei allen trüben Ahnungen zunächst idyllischen Charakter. Da naht das Schicksal — roh und kalt . . .

Es muß nahen, wenn ein Drama entstehen soll, und es hat die Eigenschaft, verhältnismäßig roh und kalt zu sein. Selbst Schicksale von einer schreienden Sinnlosigkeit sind gar nicht selten. Eulenberg begnügt sich sogar damit nicht. Das Schicksal, das er ausgedacht hat, ist die Voraussetzung des Dramas. Dabei darf man nicht allzu heikel sein. Wenn es nicht anders geht, mag der Dramatiker auf einem Zufall, meinetwegen auf einem denkbar unglaubhaften Zufall bauen. Aber Eulenbergs Voraussetzung, die seines Helden Schicksal wird, ist von vollkommener Unnatur, ist schlechterdings unmöglich. Den Fürsten Ulrich haßt die eigene Mutter so, daß sie sein Weib vergiftet, um ihn auf diese Weise aus dem Weg zu räumen. Ein zuckersüßes Mütterchen; Sophie heißt die Kanaille. Was ist ihr Ziel, und was ist ihr Motiv? Sie will den zweiten Sohn als Herrscher sehen, und sie verabscheut ihren Aeltesten, seitdem er ihr bei der Geburt besonders schmerzhaft zugesetzt hat. Aus solchem Grunde pflegen Mütter ihre Kinder dreifach heiß zu lieben. Solange dies Motiv von Eulenberg hintangehalten wird, steht man vor einem Rätsel. Man möchte fast wünschen, daß diese Mutter mit ihrem zweiten Sohn durch jene nahe Beziehung verknüpft wäre,

die Geijerstams Nils Tufvesson an seine Mutter fesselt. Das würde die Sache noch grausiger, aber zugleich möglich machen. Es läge ein pathologischer Fall von Naturwidrigkeit vor, der immerhin in seiner Unerbittlichkeit und Unbezwingbarkeit grandios sein könnte. Eulenbergs Fall, sobald er sich aufklärt, ist pathologisch, ohne irgendwie groß und ohne auch nur einen Augenblick überzeugend zu sein. Es ist eine Monstrosität von krassester Willkürlichkeit, und wenn der ältere Sohn, im vierten Akt, an der entmenschten Mutter das Strafgericht vollzieht, dann entspinnt sich eine Szene, die in einem Publikum für Autodafés und Stiergefechte die rechte Resonanz finden würde.

Es sieht so aus, als führte Eulenberg sein eigenes Motiv ad absurdum, indem er den Fürsten Ulrich, der nach dem Tode seines Weibes in die Wildnis gestürmt ist, zur Heimkehr bestimmt werden läßt — wodurch? Durch die Kunde, daß sein Kind von der freundlichen Großmutter in den Stall geworfen worden ist und dort verblödet. Aber es ist nicht so ernst gemeint. In Eulenbergs Welt wird nicht aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, sondern aus jähen Impulsen gehandelt. Derselbe zärtliche Vater hat ja das Kind vergessen, als ihn der erste Schmerz um sein Weib überwältigte, und er vergißt es wieder, da er zum Schluß in die Wildnis zurückflüchtet. Er hält sicherlich, mit Seumes Kanadier, sich und seine wilden Brüder aus Eulenbergs Blut für bessere Menschen. Sie sind nur primitivere Menschen. Sie haben in jedem Moment ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz, aber es braucht nicht immer dieselbe Empfindung zu sein. Sie sind Balladenexistenzen, und ihr Erzeuger wird nicht früher siegen, als bis er entweder diese Geschöpfe in ihre eigenste Gattung verpflanzt oder zu der Einsicht kommt, daß das Drama eine andre Art von Lebewesen erfordert. Tatsächlich fehlt Eulenberg zu einem Dramatiker nichts, als die Fähigkeit, dramatische Menschen zu schauen und körperhaft zu machen. Wie im ‚Blaubart', so ist in manchen Szenen des ‚Ulrich' ein Wurf, ein Atem und eine Schlagkraft, die zu selten geworden sind, als daß sie nur so obenhin anerkannt werden dürften. Wie dort, so hier kann dieser melancholische, sehnsuchtsbange, wirklichkeitsscheue Dichtersmann zu Zeiten sich aufrecken, kann er ausgreifen, packen und festhalten. Er hat szenische Visionen von der sinnlichen Farbe der starken, naiven, ungebrochenen Theaterinstinkte. Wenn, im zweiten Akt, die junge Fürstin gestorben ist und Ulrich zwischen der Toten, dem konventionell ergriffenen Hofstaat und dem Verbrecherpaar hin- und hergerissen wird, so steht einer legitimen Wirkung von äußerster Gewalt nichts im Wege als eben die lächerliche Fragwürdigkeit der Todesursache. Wie schön könnte der (dritte) Akt im Walde sein, ließe sich nur der Einwand beschwichtigen, daß es

bei einem halbwegs vernünftigen Verlauf der Dinge nie bis dahin gekommen wäre. Im vierten Akt denkt man an Hebbels ‚Nibelungen' und ihren unheimlichen Schlußakt. Aehnlich wie dort Volker der Spielmann nachts im Burghof sitzt, die Heunen scheucht und todgeweiht ist und voll Sterbensstimmung, so sitzt hier Masolino mit einer Geige unter einem Baum, während nebenan im finstern Turm der Sohn die Mutter zur Strecke bringt. Die beiden Elemente Eulenbergscher Poesie sind da vereinigt: eine weiche, durchempfundene, märchennahe, musikalisch abgetönte Lyrik und eine groteske Schaurigkeit, die souverän über alle Forderungen der Menschenmöglichkeit hinwegsetzt. Sobald Eulenberg gelernt haben wird, seine phantasievolle Kraft in den Grenzen der Menschenmöglichkeit zu entfalten, wird die Bühne seinen unablässigen Umwerbungen erliegen. ‚Ulrich Fürst von Waldeck' hat ihn seinem Ziel nicht sonderlich genähert.

Das Deutsche Theater scheint von vornherein kein Zutrauen zu dem Stück gehabt zu haben: es hätte wohl sonst nicht bis in den Mai gewartet. Vielleicht wollte es aber auch durch die Wahl dieser theaterfeindlichen Jahreszeit einen Skandal verhüten, zu dem sich etwa im Oktober entzündbare Gemüter durch das metzgerhafte Duell zwischen Mutter und Sohn hätten hinreißen lassen können. In der Aufführung war jedenfalls von Unlust oder Argwohn nichts zu merken, was bei gefährlichen Premieren in Berlin bekanntlich keineswegs so selbstverständlich ist, wie es sein sollte. In der Ausstattung hatte man sich nur für den Waldakt jeden Einfall erspart: dieser lückenlose Blätterteppich hinter den plastischen Stämmen des Vordergrundes — welch eine üble Mischung von Schlendrian und Fortschritt! In der Darstellung war individualisierendes Bestreben einheitlicher. Drei Gruppen unterschieden sich nicht so sehr durch ihre Schauspielkunst wie durch ihre Stellung im Drama. Den Hintergrund bildeten drei fürstentreue Seelen von durchschnittlicher Menschlichkeit. Herr Josef Klein, eine Spezialität für alle Sorten Horatios; Herrn Biensfeldts Masolino, mehr Vasall als Künstlerblut; ein paar Sprossen höher Hans Pagays Hassenstein, das leibhaftige Zeitkolorit, die verkörperte Achtzigjährigkeit, ein beschränktes Hirn, aber ein goldenes Herz. Links davor das Verbrecherpaar. Herr Wegener von löblicher Entsagungsfähigkeit, von einer bleichen, nervenfeinen Diskretion und glücklich pierrothaften Zügen; Frau Wangel, als die mütterliche Puppenspielerin, von unbeabsichtigter Komik frei, allein für diese vorsintflutliche Bestialität zu bürgerlich. Rechts das sinnlos tot- und wundgehetzte Wild. Fräulein Eibenschütz, in ihrer einen kleinen Szene, von einer abendmatten Lieblichkeit in Bild und Klang. Als Titelhelde Friedrich Kayßler: in allen stillen Schmerzlichkeiten herrlich; in allen Ausbrüchen von exaltierter Mimik und einem lange überwundenen Pathos.

Rosalba / von Sperando

Die ‚Komische Oper' liebt es, Momentbilder auf ihre kleine Bühne zu zaubern, von denen man nach ein bis zwei Wochen überhaupt nicht mehr spricht. Wüßte man nicht, daß hier die Impulse einer irregeleiteten Künstlernatur vorliegen, so könnte man das für künstlerisches Protzentum halten. Den vom Standpunkt der musikalischen Bühnenkunst verfehlten Experimenten hat sich nun ‚Rosalba', ein lyrisches Drama in einem Akt von Emilio Pizzi aus Italien zugesellt. Hielt der Kunstmäcen Gregor ihn für ein Talent, kräftiger Förderung wert? Dagegen spricht, daß er ihn dem Publikum und der Kritik im Zustande äußerster Erschöpfung vorstellte, in dem beide voraussichtlich ohne Groll im Herzen sich mit ihm abfinden würden.

Ich nehme also zugunsten des Leiters dieser Oper, deren Wert für den Fortschritt mir jederzeit vorschwebt, an, daß er an das Talent Emilio Pizzis glaubte. Aber schon aus kluger Berechnung müßte er jede Gelegenheit vermeiden, das gesangliche Defizit, an dem er dauernd leidet, aufzudecken. Ein Mann wie Pizzi braucht eine Primadonna und einen Ritter vom hohen C, der seine Musik und die Zuhörer mit ihr niederschmettert; sonst ist er verloren. Ein Mann, der so kräftig und überzeugt für effektvolle Schablone eintritt, muß mit krampfhaftem Aufschwung emporgehoben werden: sonst sinkt er tief, tief.

Pizzi wird tief in das Nichts zurücksinken. Man wird seinem Textdichter Illica kaum einen großen Teil der Schuld beimessen können. Er meinte es gut mit ihm, und wenn er seelische und äußere Vorgänge nicht verfeinerte, so nahm er offenbar auf seinen komponierenden Genossen Rücksicht, dem auf diesem Wege der Atem ausgegangen wäre. Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß ein besserer Genosse die Tragik des Talentes, das am Weibe leidet, mit stärkern Mitteln zur Geltung gebracht hätte. Pizzi will alles zugleich: er will den verismo mit der Ueberfülle italienischer Melodik verschmelzen.

Seine Natur ist sanft, und sein verismo betäubt nicht. Er fällt nicht einmal sonderlich auf. Auffallend ist nur, daß selbst das bescheidenste Maß von Selbstkritik ihm nicht den Rotstift in die Hand drückte und die Unzahl von Entlehnungen beseitigte: den selbstverständlichen Sequenzen entsprechen selbstverständliche Modulationen und selbstverständliche Instrumentationseffekte. Das unisono feiert, damit man nur ja nichts überhöre, Orgien.

Soll ich wieder vom Bühnenbild sprechen? Italien, Venedig ist ein dankbarer Gegenstand, der bei Herrn Morris auf Gegenliebe rechnen konnte .. Unter den Darstellern darf Herr Egenieff sich rühmen, dem reinen Ton ebenso sehr wie der reinen Vernunft zum Siege verholfen zu haben.

Vergeben und vergessen.

Schauspieleraustausch

V

Julius Bab

Der Aufsatz, der diese Diskussion einleitete, schien mir einen schiefen Gesichtspunkt zu geben, insofern er zur Frage stellte, wie bei dieser neuen Praxis der Schauspieler zu schützen sei. Nun sind mir aber überhaupt keine Fälle bekannt, in denen solch ein Vertrag, der den Künstler für zwei Bühnen zugleich verpflichtet, nicht auf ausdrücklichen Wunsch des Schauspielers und in seinem wohlverstandenen Interesse zustande gekommen wäre. Denn die eigentliche wirtschaftliche Wurzel dieser neuen Vertragsform scheint mir die zu sein: daß heute (zufolge wachsenden Seltenheitswerts oder leidenschaftlicher Nachfrage?) nicht nur die drei, vier allerersten Schauspieler der Nation, sondern auch schon die etwas größere Zahl der ‚ersten' Schauspieler materielle Ansprüche stellt, die eine einzelne Bühne nur sehr schwer befriedigen kann. Und das um so weniger, als diese ersten Kräfte sehr häufig keine utilités sind, sondern ihr Bestes nur auf einem, zuweilen eng begrenzten, Felde ihrer individuellen Eigenart leisten. So sind sie im Repertoire einer großen Bühne kaum bei jeder zweiten Einstudierung zu verwenden, beziehen also ihre Riesengage eigentlich für die Arbeit einer halben Saison, und sind (gerade die besten am meisten!) von dieser monatelangen Untätigkeit nicht einmal sehr erbaut. Wenn sich nun zwei Bühnen in die Kraft eines solchen Künstlers teilen, so ergeben sich folgende Vorteile. Erstens: Der Direktor hat die halben Kosten und, bei verständiger Einigung mit seinem Kollegen, doch den Schauspieler für die bei ihm harrenden Aufgaben fast ebenso ausreichend zur Verfügung wie vorher. Zweitens: Der Schauspieler bezieht eine Gage, die eine einzelne Direktion nicht leisten könnte, und bleibt dabei die ganze Spielzeit im Besitz von ihm angemessenen großen Aufgaben. Der wirtschaftliche Vorteil solcher Schauspielerteilung (für die mir allerdings das zu gelegentliche Wort ‚Austausch' ebensowenig glücklich scheint wie ein Vergleich mit Gastspielerei und Virtuosen-Wesen) — der wirtschaftliche Vorteil solcher streng durchzubildenden neuen Organisationsform für alle Teile ist ohne weiteres klar. Es bleibt die Frage nach den künstlerischen Folgen.

Eine künstlerische Folge positivster Art ist schon berührt: daß die Möglichkeit sich verdoppelt, besondere dramatische Aufgaben in die Hände der besonders geeigneten Künstler zu legen, ist ganz gewiß für Literatur und Schauspielkunst ein Gewinn. Einen unleugbaren Nachteil aber wird die neue Institution für das Theater im engsten Sinn, für die Bildung eines Ensembles von einheitlicher Physiognomie bedeuten. Die Frage ist nur, ob dieser Nachteil groß genug ist, um alle Vorteile, die diese Schauspielerteilung bietet, aufzuwiegen und als wichtig erscheinen zu lassen. Daß die neue Form ihrem ganzen geschilderten Wesen nach nur für ein, höchstens zwei Dutzend der hervorragendsten deutschen Schauspieler in Betracht kommt, ist kein Einwand: denn das sind eben die Schauspieler, die im Mittelpunkt der paar Ensembles stehen, auf die es für den Fortschritt der deutschen Bühne ankommt. Aber ich meine: der Schaden, den für den Schauspieler die Teilung seiner Tätigkeit zwischen zwei Bühnen mit sich bringt, wird groß oder klein sein, je nach der Differenz, die im Künstlerischen

zwischen den beiden Instituten besteht. Zwischen Metropol- und Deutschem Theater, zwischen Sherlock Holmes und Faust wird allerdings ein Schauspieler ohne schwere Verwahrlosung seines Stils auf die Dauer nicht alternieren können. Dagegen ist nicht abzusehen, warum er nicht dort Anzengruber und hier Shakespeare, hier Hebbel und dort Hauptmann sollte spielen können. Stehen die beiden Direktionen einigermaßen auf dem gleichen Niveau der künstlerischen Kultur und Absicht, so sind die individuellen Verschiedenheiten der Ensembleleiter nicht folgenschwerer als der Unterschied zweier Regisseure etwa, deren Einfluß der Schauspieler doch auch an der gleichen Bühne oftmals wird wechselnd ausgesetzt sein. Die absolute Einheitlichkeit der Leitung erscheint unentbehrlich doch wohl nur für den Werdenden, den Anfänger. In unserm Fall aber kann es sich nach allem nur um ziemlich fertige Künstler handeln, die einen hohen Grad unverwirrbar sichern Stilgefühls in jedes Ensemble mitbringen werden. Deshalb meine ich nicht, daß die Schäden der Schauspielerteilung zwischen Bühnen verwandten Stils größer sein können als ihre Vorzüge.

Und schließlich: der Modus der Schauspielerteilung ist sehr geeignet, den beteiligten Direktoren zu Gemüte zu führen, daß sie nicht nur heftig konkurrierende Geschäftsleute sind, sondern auch Männer, die gemeinsam auf verschiedenen Wegen die Kunst pflegen und sich dabei gegenseitig fördern sollten. Und deshalb bin ich im ganzen durchaus für die wohlverstandene und kluggehandhabte Schauspielerteilung.

Der weimarer Faust

Bearbeitung und Darstellung / von Herman Scheidemantel

Man kann es verstehen, wenn die Leitung des weimarer Hoftheaters alle Gelegenheiten wahrnimmt, die gepriesenen Vorzüge und technischen Errungenschaften des neuen Hauses voll spielen zu lassen. Weisers Bearbeitung von Goethes ‚Faust‘ ist ohne Frage von Anfang an auf diese besondere Absicht zugeschnitten worden. Und man hätte an dieser Neugestaltung des Mysteriums, auch was solche besondere Absicht angeht, der Welt mancherlei zeigen können. Der ‚Faust‘ stellt gerade in technischer Beziehung manche schwere Aufgabe, weshalb man über die Bühneneinrichtung dazu kaum jemals zur Ruhe kommen wird. Doch der gute Wille allein tuts nicht, wo die Kräfte fehlen. Das gilt für die weimarer Osteraufführungen sowohl, was die technische Behandlung der neuen Einrichtung angeht, als auch ganz besonders in bezug auf die darstellerischen Leistungen.

Mag man über Weisers Bearbeitung des Mysteriums im einzelnen denken, wie man will — den einen Vorzug hat sie ohne Frage: Sie gibt durchweg den ungeschminkten Goethe; all die bekannten Verballhornungen aus den verschiedensten Rücksichten sind mit ihr überwunden. Gerade das verleiht dieser Bearbeitung Charakter. Die Zerlegung des Werkes in vier Vorstellungen hat sich wohl auch bewährt. Bei dieser Teilung in je eine

Nachmittags- und eine Abendvorstellung mit einer dreistündigen Pause war die Aufführung an keinem der beiden Tage so etwas wie eine Anstrengung für den Zuschauer. Man kam ohne Frage eher zu einem wirklichen Genuß, als bei der gewohnten etwas lang hingezogenen Bearbeitung Devrients, mit der ebenfalls auf zwei Tage berechneten Zweiteilung. Auch in der Hinsicht war also die Aufführung eine Tat, auf die das weimarer Hoftheater einigermaßen stolz sein darf. Doch es ist schon bei den verschiedensten Anlässen — so immer wieder im Anschluß an die alljährlichen Aufführungen klassischer Werke zum Shakespeare- und Goethe-Tage — durch die auswärtige Kritik betont worden, daß man im weimarer Hoftheater trotz den glücklichsten Anläufen nur selten über Durchschnittsleistungen hinauskommt, weil eben die Leitung bei allem ihrem Beginnen auf halbem Wege stehen zu bleiben pflegt. Die Frage des technischen Personals, beispielsweise, ist kaum den Anforderungen des neuen Hauses entsprechend gelöst, und diese Unzulänglichkeiten machen sich naturgemäß bei einem Werke wie ‚Faust' besonders geltend. Wer mit den weimarer Theaterverhältnissen länger vertraut ist, mußte sich schon im alten Haus bei den verschiedensten Gelegenheiten sagen: der Bühnenapparat, und damit die Szenerie, wird unzureichend bedient. Das neue Bühnenhaus stellt nun noch viel größere Aufgaben in dieser Richtung, und doch glaubt man an leitender Stelle, von einigen Vermehrungen im Arbeiterpersonal abgesehen, mit dem bisherigen Regiment auszukommen. Was unter solchen Umständen zu erwarten ist, kam bei den Faustaufführungen zu Ostern so recht an den Tag. Aber auf die Erkenntnis dieses Mangels sind die maßgebenden Persönlichkeiten wohl nicht so leicht zu bringen. Hat es doch schon am Tage nach der Eröffnung des neuen Hauses bei Vorführung des Bühnenapparats vor einem geladenen Publikum der Vertreter der ausführenden münchner Firma angesichts der Unordnung in der neuen Einrichtung ausgesprochen, daß das vorhandene technische Personal den Ansprüchen der modernen Maschinerie offenbar nicht gewachsen ist. Was hilft dann am Ende aller Aufwand an Bühnendekorationen! Die neue Einrichtung zum ‚Faust' soll mehr als 100000 Mark verschlungen haben. Solcher Aufwand mußte denn doch auf jeden Fall ins rechte Licht gesetzt werden. Aber gerade daran fehlte es nur zu oft bedenklich, so daß man auf der Bühne zuweilen überhaupt nichts sah, von den sinnlosen Beleuchtungseffekten unter Anwendung ganz unsinniger Lichtquellen gar nicht erst zu reden. Und dann die Ausstattung als Ganzes! Die Idee des Erbauers vom neuen Hause war es, auch in dieser Hinsicht hier etwas anzubahnen, was mit dem ganz andern Geschmacksempfinden des begonnenen zwanzigsten Jahrhunderts mehr vereinbar ist, als der hergebrachte Pappkulissenkram, und was damit zusammenhängt. Gerade darin aber versagt leider die jetzige Theaterleitung so gut wie ganz. Es wäre ein schönes Opfer für die Manen Goethes gewesen, hätte man im neuen Hause den ‚Faust' in diesem seinen eigensten Lichte angefaßt. Man beliebt aber hier nun einmal, auf halbem Wege stehen zu bleiben.

Das gilt vor allem auch, was die Darstellung des Mysteriums und das Schauspielpersonal angeht. Wo in einem Ensemble der ‚erste Charakterdarsteller‘, der ‚erste Held‘ und der ‚Heldenvater‘ sich um die Rolle des Mohren Othello streiten, und keiner sich findet, der die Ehrgeizig-Eifersüchtigen eines Bessern belehrt, so daß dieses Stück überhaupt nicht herausgebracht werden kann, da ist der Geist zu großem Schaffen nicht lebendig. Auch im neuen weimarer Hause klingt vorläufig noch das alte Lied von den paar guten Kräften und der Masse mehr oder weniger brauchbarer Komödianten fort. Was half es da, daß Weiser sich in der Rolle des Mephistopheles neben der Regieführung eine Arbeit zutraute, die bei seinen Jahren und in Anbetracht des darstellerisch wirklich Erreichten zur Bewunderung zwingt. Was will es weiter besagen, wenn das Gretchen von Elisabeth Schneider eine Leistung war, die neben der Weisers ebenbürtig glänzte. Das Gros der Darsteller trieb, an diesen Taten gemessen, zum Teil nur wenig mehr als Kulissenreißerei. Und am bedauerlichsten fiel darunter der Faust des Herrn Karl Grube aus, zumal man hinter der Titelrolle bei solchem Anlaß, ja überhaupt bei jeder Faustaufführung von einiger Prätention, mindestens einen Darsteller sucht, der dieser Rolle geistig gewachsen ist. In der Hinsicht gab die Leistung Grubes nur zuviel zu deuten, davon ganz zu schweigen, daß dieses Schauspielers Art und Persönlichkeit sich lediglich im Salon restlos und anerkennenswert auszugeben vermag. Die Kritik über die Darstellung ist also eigentlich schon mit Feststellung der Tatsache, daß ein geborener ‚Bonvivant‘ den Faust zu spielen berufen ward, am Ende. Beim Theaterspielen hängt ja leider die Einzelleistung so von der des Partners, jedes andern Ensemblegliedes ab, daß ein Mißgriff in der Besetzung der Hauptrolle alles verdirbt. Das Kunstwerk kann eben nur als Gesamtheit, nicht in Stücken genossen werden. Und wo obendrein die Feierstimmung, die das Mysterium vornehmlich fordert, außer durch die mäßige Darstellung im ganzen auch noch durch oft nervenpeinigende, den Sinn kreuzende, wenn nicht gar den Sinn entstellende Betonungen und durch schwülstige Deklamation gestört wurde, mußte schon der ständige Widerspruch des aufmerksamen Geistes den mit der Einladung versprochenen Genuß recht schwer machen. Kein Wunder also, daß man froh war, wenn einmal Faust nicht auf der Bildfläche erschien.

In den Massenszenen, überhaupt im Leben der Bühnenbilder vermißte man meistens das überzeugende Etwas, das die Illusion erweckt. Das Ganze schien nicht hinreichend vorbereitet. Die daraus resultierende Unsicherheit, unter den Agierenden wie in der szenischen Leitung, störte beispielsweise die Bilder, in denen das Stimmungselement vorherrschen muß, wie in dem Peneiosakte und im Schlußchor, ganz bedauerlich. Die Inszenierung Weisers zeigte hier und da neue Gedanken und ingeniöse Einfälle, die dem bisherigen Szenenaufbau gegenüber einen Fortschritt bedeuten. Die Theaterszene mit Paris und Helena, zum Beispiel, kann in

der von Weiser gewählten Form des Aufbaues wohl als beste mögliche Lösung dieses Problems angesprochen werden.

Weingartners Musik / von Georg Caspari

Wie aus dem Nachwort der Weiserschen Fausteinrichtung zu ersehen ist, hat eigentlich Weingartner den Anstoß zu den weimarer Oster-Aufführungen des ‚Faust' gegeben. In einem Brief an den Generalintendanten Herrn von Vignan teilt Weingartner mit, daß er mit der Absicht umgehe, eine Faustmusik zu schreiben, bittet aber um eine „pietätvolle Einrichtung des Werkes" und schlägt den Regisseur Weiser als Bearbeiter vor. Der Mann hat sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben: Eine indische Oper, eine Orestie, eine neue Christustragödie und nun die Faustmusik, die fast alle großen Komponisten gereizt hat. Bald wurde, wie bei Wagner, eine gewaltige Ouverture daraus, bald, wie bei Liszt, eine dreisätzige Symphonie. Auch Beethoven soll sich mit dem Gedanken befaßt haben, eine Faustmusik zu schreiben.

Weingartner hat vierundzwanzig Nummern für den ersten und einundzwanzig für den zweiten Teil komponiert. Man muß bei seiner Musik unterscheiden zwischen wirklich musikalischen Sätzen — wie dem Gesang der Engel im Vorspiel, den Osterspaziergangsgesängen, der Domszene im ersten Teil; der Ariel-Szene, Märschen, Lemurengesängen, Chor der himmlischen Heerscharen im zweiten Teil — und andern nur zur Illustration, zur Unterstreichung des Geisterhaften dienenden Tongebilden — wie dem Erscheinen des Erdgeistes, einem Teil der Hexenküche im ersten Teil; der Homunculus- und der Euphorion-Szene im zweiten Teil. Wo es sich um diese tonmalerische Musik handelt, hat Weingartner entschieden eine glückliche Hand gehabt, wenn man von einigen Geschmacklosigkeiten absieht, wie dem Grunzen und Bellen der Bässe vor den Worten: „Knurre nicht, Pudel!" So war das an den Klang geschliffener Gläser gemahnende Klingen und Singen, das die Worte des Homunculus begleitete, von sicherer Wirkung. Ebenso bekommt der Erdgeist durch den mächtigen tiefen Orgelton etwas merkwürdig Uebergewaltiges, zumal da in Weimar ein Sänger, Herr Gmür, mit seiner sonoren Stimme den Eindruck noch verstärkte.

Nach den bescheiden instrumentierten Faustmusiken von Lassen, Lindpaintner und andern handelte es sich für Weingartner darum, unser modernes Orchester und die durch Berlioz, Liszt und Strauß gewonnenen orchestralen Wirkungen in den Dienst der Dichtung zu stellen. Nur ging er darin zu weit, und man kann sich mit dem entsetzlichen Miauen der Hexenküche wirklich wenig befreunden. Ich glaube auch nicht, daß andre Bühnen zur Weingartnerschen Faustkomposition greifen werden, schon aus dem Grunde nicht, weil die Schwierigkeit der Aufführung zu groß scheint. Trotz zahllosen Proben, die sich vierzehn Tage lang oft bis ein Uhr nachts hingezogen haben, kamen die durchkomponierten Sätze fast alle, soweit Chor mitzuwirken

hatte, so unrein und so unfertig heraus, daß man sich ein abschließendes Urteil über diesen Teil der Musik kaum wird erlauben können. Daß das nach bayreuther Art tiefliegende mit Schalldeckeln versehene Orchester, das unter Raabes Leitung ausgezeichnet gespielt hat, infolge der großen Entfernung von den Sängern die Reinheit der Intonation erschwert, sei nur nebenbei erwähnt.

Verfehlt war es entschieden, den ‚Prolog im Himmel' durchzukomponieren. Und wenn Weingartner mit Engelszungen redete — welche Musik wäre wohl imstande, die Wirkung der Verse: „Die Sonne tönt nach alter Weise — —" irgendwie zu vertiefen?! Weiterhin ist die Komposition der Walpurgisnacht im ersten Teil von erschreckender Banalität, und die langatmige Musik zur Einschläferung Fausts durch Mephisto konnte den Eindruck der Wandeldekoration und der Ballettbewegungen der ‚Kleinen von den Meinen' nicht erhöhen. Ueberhaupt fehlt der Weingartnerschen Musik das Zwingende: man hat selten das Gefühl, daß der endgültige Ausdruck, die vollendete Vertonung dieser oder jener Stelle erreicht sei. Weder das Lied des Schäfers unter der Linde noch des Lynkeus Gesang, weder die Chöre von Helenas Begleiterinnen noch der Gesang der Nereïden zeugen von bedeutsamer tondichterischer Kraft. Am ärmlichsten und erfindungärmsten wirkte die Musik am Schluß des zweiten Teils. Auch hier sind, wie im Vorspiel, die Goethischen Verse so reich, daß keine Vertonung etwas hinzuzufügen imstande wäre, und daß wenige Harfen- und Orgelklänge genügen, um uns Himmelsglanz und Engelsatmosphäre empfinden zu lassen. Dem Chorus Mysticus endlich steht die Erinnerung an den dritten Satz der Lisztschen Faustsymphonie hindernd im Wege.

Wenn ich an die ganze Aufführung zurückdenke, so bleibt eigentlich nur eine Szene, die an Wucht durch Weingartners Versuch einer Faustmusik noch gewonnen hat: die Domszene. Wie hier, nach kräftigem Orgelfugato, der Choral anschwoll und Gretchen zusammenbrach unter der Last ihrer Gewissensangst und der Gewalt des Orgelgebrauses, das ihre Worte — sonst die des Bösen Geistes — piano unterstrich, um dann wieder im forte einzusetzen: das hat noch keine mir bekannte Faustaufführung so hinreißend wiederzugeben vermocht.

Ohne Dank / von Emil Faktor

Die Rosen meines Gartens,
Du nahmst sie ohne Dank,
Nach Tagen stummen Wartens
War blaß mein Herz und krank.
Du fühltest nicht ihr Schäumen
Und ihren Knospendrang,

Und daß aus tiefsten Träumen
Die dunkle Blüte sprang.
Die Rosen, dir gegeben,
Erfroren beim Empfang,
Mein sehnsuchtswarmes Leben —
Du nahmst es ohne Dank.

Aus einer Sammlung neuer Verse, die, unter dem Titel ‚Jahresringe', bei Axel Juncker in Stuttgart erscheint.

Menschenhandel / von einem Clown (Fortsetzung)

III

Foyer des Stadttheaters. Zwischenakt. Der Direktor kommt aufgeregt mit seinem Regisseur aus der Loge.

„Was sagen Sie zu der Frechheit von dem Freund?! Wofür der mein Theater eigentlich hält! Mir so etwas zu schicken! Wie das Frauenzimmer nur aussieht!“

„Die Stimme ....!“

„Schrecklich! Wie eine Dampfpfeife.“

„Wie das übermorgen mit der Elisabeth werden soll, wenn die Agathe schon so aussieht“, sagt der Regisseur besorgt.

„Ach Unsinn! Glauben Sie vielleicht, ich lasse die noch die Elisabeth singen? Bitte, lassen Sie ihr schreiben, daß ihr Vertrag ohne weiteres Gastspiel perfekt sei.“

Der Regisseur sieht den Direktor mit offenem Munde an.

„Herr Direktor wollen den Vertrag mit der Dame perfektuieren?“ fragt er, unsicher, ob er richtig gehört habe.

„Natürlich! Was bleibt mir sonst übrig? Freund scheint auf dieses Engagement großes Gewicht zu legen; wenn ich ihm die ablehne, bekomme ich Kainz und Burrian nicht zum Gastspiel. Aber wir engagieren uns durch einen andern Agenten noch eine zweite Jugendliche; die da schaffen wir uns später schon vom Halse.“

Der Direktor tritt auf eine Gruppe von Kritikern zu, die in ein eifriges Gespräch vertieft sind; der eine sucht seine Meinung an der Hand des Klavierauszugs zu begründen, der andre schüttelt den Kopf.

„Guten Abend, meine Herren; na, was sagen Sie zu der Acquisition?“ fragt der Direktor strahlend.

„Hm ...“ äußert der eine vorsichtig, indem er sein Pincenez zurechtrückt.

„Na — ja — —“ meint der andre noch etwas zweifelhaft, bedächtig seinen schmutziggelben Zwickelbart streichend.

„Vielversprechendes Talent!“ sagt der Direktor nachdrücklich und leise, mit bedeutungsvoll erhobenem Finger. „Leider unpäßlich“, lacht er, „Sie wissen ja, die armen Weiber! Immer zur unrechten Zeit! Aber der Umfang, meine Herren, ich sag Ihnen, meine Herren, auf der Probe noch brachte die Frau solche Töne!“ Und er zeigt mit den Händen ein Riesenintervall. „Mit Mühe bin ich der Hofoper in Wien mit dem Engagement zuvorgekommen!“

„Was Sie nicht sagen!“ meint der mit dem Pincenez.

„So, so“, sagt der mit dem Zwickelbart.

Nächsten Tags liest das Publikum mit Staunen von dem vielversprechenden Talent und der bedeutenden Zukunft des Gastes, von dem Umfang der Stimme und der fatalen Indisposition sowie von dem erfolgreichen Wettrennen mit der wiener Oper. Sechs Monate später ist das Wunder gekündigt.

VI

Die Hofloge während einer Orchesterprobe zu ‚Samson und Dalila'. Es ist der einzige Raum des Theaters, der von den kontrollierenden Feuerwehrorganen nicht betreten wird. Im tiefsten Schatten sitzt auf einem der weichen Divans des Vorsalons der Direktor des Theaters; an seiner Seite ruht eine Dame: Dalila. Mit fast unhörbarer Stimme macht sie ihm die heftigsten Vorwürfe über das ohne ihr Wissen erfolgte Engagement einer jungen Sängerin, einer Fachkollegin, der man die Erda und die Amneris übertragen habe, während man ihr jetzt die Mutter Lucia und Luisens Mutter zuteile. Vergeblich alle Versicherungen und Beteuerungen des Direktors, daß der Kapellmeister gegen seinen Willen das Engagement durchgesetzt habe.

„Ach Quatsch, mein Oller, wenn Du nich willst; Du bist doch Direktor!"

Ein tiefer Seufzer — fast zu laut — dringt durch die Stille: „Meinste wirklich?"

„Dann bist Du ein Waschlappen, mein Liebling!" zischt die Sängerin, im Begriffe sich zu erheben.

Er ergeht sich in Beteuerungen seiner Liebe, in allen erdenklichen Versprechungen, um sie zu beruhigen.

„Wer singt die Erda?" fragt sie schroff und herrisch.

„Ich weiß noch nicht!" seufzt er geknickt.

„Adieu, Direktor!" lacht sie, das letzte Wort höhnisch betonend.

„So lauf doch nicht immer fort, sei doch gemütlich! Meinetwegen kannst Du sie ja singen, wenn nur der Kapellmeister keen' Krach macht. Du weißt ja, die beeden ...."

„Also abgemacht! Ich singe. Und die Amneris ....?"

„Auch, auch. Wenn Du willst, sogar den Lohengrin!"

Ein lautes Klingeln von der Bühne her schrillt in das tête-à-tête hinein. Das Orchester verstummt plötzlich. Der Inspizient ruft laut Dalilas Namen, die sich jedoch in dem finstern Salon der Hofloge durchaus nicht stören läßt. Der Regisseur schimpft, der Kapellmeister flucht, das Orchester murrt, die Sänger sehen nach der Uhr, machen sich auf ein verdorbenes Mittagessen gefaßt — und witzeln und tuscheln. Dalila macht aus ihrer Stellung kein Geheimnis. Endlich erscheint sie, ohne Notiz von der allgemeinen Entrüstung zu nehmen. „Schon so weit?" fragt sie verwundert. „Ich war beim Direktor", sagt sie mit einem triumphierenden Blick nach dem Kapellmeister. „Er will, daß ich am Sonntag die Erda singe. Morgen Dalila, Sonntag die Erda, Montag die Amneris — ich weiß wirklich nicht, warum gerade ich alles singen soll. Fräulein Kester geht inzwischen spazieren!"

Der Kapellmeister hebt den Stock, er lächelt wortlos; ohne sich umzuwenden, sieht er die Gestalt des Direktors bei Dalilas öffentlicher Verkündigung zusammenknicken. Er kennt das Geheimnis der entweihten Hofloge — Fräulein Kester wird nicht spazieren gehen. (Fortsetzung folgt)

Rundschau

Bedenkliche Geschichte

Im Bereiche der Kunst macht oft das Schlechte und Ungenügende, falls man dazu gelangt, es wiederholt zu genießen, den tiefsten Eindruck, Gemeinheit und Roheit üben auf ein empfindliches Herz einen außerordentlich starken Einfluß aus, während umgekehrt das Feine und Gute nach und nach zu stören imstande ist. Gerade von der Bühne herab reizen schlechte und ungefüge Kunstleistungen die zuschauende Phantasie in ungefähr eben dem Maß, wie es die ganz hohen und vortrefflichen vermögen. Die mittelmäßige Darbietung aber verschmäht man, man empfindet sie sehr leicht als anmaßend und ungebührlich, und sie erntet weder unsern Dank, noch das gesunde Mißfallen, womit wir die schlechte Vorstellung zu belohnen und zu bekränzen pflegen. Der Kunst gegenüber gibt es nur zwei echte Empfindungen, die Entrüstung oder das Entzücken, den Abscheu oder das Wohlgefallen. Man muß entweder spotten dürfen, oder man soll zittern und lechzen müssen. Die Zuhörerwelt will als solche gern etwas Ganzes, Rundes und Massives sein. Ist es uns nicht möglich, hingerissen und warm zu sein, so möchten wir die Freiheit genießen, die Nase hochmütig und spöttisch rümpfen zu dürfen, die Achsel zu zucken und in ein kaltes, schneidendes Gelächter ausbrechen zu können. Grausamkeit und Roheit sind gesund, die Verachtung ist ein Gefühl, das diejenigen, die zu einer andern Stunde zu schwärmen verstehen, zu schätzen wissen. Eine halbe Kunstleistung zu schätzen, ist unmöglich. In der Kunst gibt es keine Achtung, keinen Respekt, die Kunst ist nicht unser guter lieber Freund, der Gold wert ist, weil er ehrlich ist. Wenn Kunst nichts als ehrlich ist, ist sie schlecht. Wenn ein Mensch nichts als ehrlich ist, so hat er die denkbar höchste Stufe erreicht, die die Würde emporklimmen kann. Heutzutage treten sehr viele Menschen in die Reihen der Kunstbeflissenen ein, deshalb, weil sie fühlen, daß sie ein gutes und wohlwollendes Herz haben. Man hält sich für einen Künstler, dadurch, daß man empfindet, daß man kein gemeiner Kerl ist. Als ob nicht gerade die Grundlage zur vortrefflichen Kunstarbeit die genaue Kenntnis des Gemeinen wäre. Alle Irrtümer rächen sich, auch die aus den lieblichsten und reinsten Quellen stammenden, und nirgends treten die ebenso holden wie abscheulichen Irrtümer so klar zutage wie auf der Bühne. Vielleicht hat die Kunst im Laufe der Zeit ein zu hohes und zu solides Ansehen gewonnen, es ist zu gefahrlos geworden, sich mit ihr zu befassen, das mag die Ursache sein, warum jeder dritte oder vierte ‚nette Mensch' Künstler werden will. Man sollte versuchen, dieses Gebiet zu mißkreditieren, damit sich in Zukunft nur die Lumpen oder die Helden darauf zu tummeln wagen.

Robert Walser

Periander und sein Sohn

Ein berliner Herr, reifen Alters, Gymnasialoberlehrer seines außerpoetischen Gewerbes, hat kürzlich im ‚Neuen Verein' zu München eine

dramatische Dichtung vorgelesen, die mindestens Erwähnung, eigentlich sogar mehr als das, verdient.

In der vier (nicht als solche bezeichnete) Akte umfassenden Tragödie ‚Periander und sein Sohn' hat August Heinrich Schultz versucht, echte Gegenwartswerte in monumentale Masken umzugießen. Um den Kampf der zwei Grundmächte, deren Ungeeintheit die Zeit zerrüttet, und die zu neuen Sicherheiten zusammenzuschmelzen, das Leben der heute Besten sich verbraucht, handelt es sich in der Tiefe: bauende Spätweisheit mit chaotischem Urwesen ringend, Wille wider Trieb, Tag gegen Nacht, Mann und Weib.

Periander hat Melissa aus dem dumpfen Rauschsein in die eigene Klarheit gehoben und sie gehalten darin; in Sonnenhelle ist sie ganz sein und ganz glücklich geworden. Bis ihn selbst der dumpfe Rausch einer allzu glühenden Stunde einmal aus dem Tag stieß; da sank sie wieder zurück in die Nacht. Zum zweiten Mal vermag er sie nicht in den Morgen zu reißen; allein taucht er empor; auf ihr liegt wieder, nun für immer, das brütende Dunkel. Er liebt sie neu; ihr ist er fremd geworden, fremder als der frühe Freund, der, bevor sie Periander folgte, mit unstarker Hand nach ihr gegriffen hatte. Seine Qual und ihre Stumpfheit zu enden, tötet Periander Melissa.

Das ist der Kern der seelischen Ereignisse. Das ist mehr als blos eine psychologisierende Inszenierung der bekannten herodotischen Anekdote. Von den vielen nachhebbelschen Versuchen, die tragische Dialektik des Weltgeschehens im Bild des Geschlechterzwiespalts zu formen, ist es die bisher tiefste, gradlinigste, männlichste.

Schultz macht sich Ibsens technische Errungenschaften mit Glück zunutze: nicht den Konflikt selbst gibt er, sondern läßt ihn an den Früchten erkennen. Die Königin ist umnachtet, da sie auftritt; in der Mitte des Stücks bereits nimmt sie, vom Gatten bestimmt, das tötende Gift. Lykophron aber, der Sohn, sagt sich um dieser Tat willen vom Vater los, und, zu klein, ihn wegen ihrer zu hassen oder ihn trotz ihr zu lieben, verdirbt er, wie Oswald Alving, an der von den Eltern ererbten Lebensunmöglichkeit. Nur daß dieses Motiv hier aus dem Niedrig-Physiologischen ins Höchst-Psychologische gewendet ist.

Es ist schade, daß die ballende und schweißende Kraft des Dichters der Größe dieser Konzeption nicht gewachsen war. Stört schon vorher manche Breite des Dialogs und unnötiger Zickzack der Szenenführung, so zerflattert die Handlung nach dem Sterben der Königin fast völlig; Abgewogenheit der dramatischen Flächen ist hier keineswegs, Umrißschärfe der Figuren nicht immer im genügenden Maße erreicht. Die Sprache, fast durchwegs sehr kurzsätzige Prosa, ist ziemlich ungleich: neben Stellen von funkelnder Farbigkeit, Worten von hämmernder Knappheit stehen graue Sätze des Wochentagsgebrauchs und Perioden, die sich nutzlos um sich selber drehen. Auffallend ist die starke Verwendung des Apostrophs und die Bindung mit ‚und', Eigentümlichkeiten, die einen sonderbar gespannten, gereizten Rhythmus ergeben, dessen ich mich in ähnlicher Weise nur von Kleist her entsinne.

Aber die Zeit, jene disharmonische vorklassische Epoche, das Spätalter der griechischen Aristokratie, die aus sich heraus schon ihre Antithese und Zerstörerin, die demosgestützte Tyrannis gezeugt hatte, die Zeit, da das Individuum zum ersten Mal sein Eigenrecht suchte, da in den stärksten

Hirnen die Götterlosigkeit zu gären und eine neue Phänomenologie zaudernd ihren Weg begann, diese ganze brauende Zeit, mit Anarchisten, Hurenhäusern, hypnotisierenden Priestern, diese Zeit, die mit unsrer den Riß der Gesellschaftsstruktur und vollends die psychische Gestimmtheit mutatis mutandis gemein hat, die ist in dieser Tragödie.

Und mindestens die hätten die Herren von der münchner Kritik spüren dürfen. Dann hätten sie sich vielleicht nicht mit einigen billigen Scherzen über die Leere ihrer — Spalten hinweggeholfen, als sie den Bericht über die Vorlesung schrieben.

Harry Kahn

Autor und Rollenbesetzung

Der wiener Dichter Stefan Zweig hatte der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin ein Stück eingereicht, das zur Aufführung angenommen wurde. Ohne daß dem Dichter eine Zusicherung darüber gegeben worden ist, wie die Rollen zu besetzen seien, ist Herr Zweig davon ausgegangen, daß die Hauptrolle durch Adalbert Matkowsky dargestellt werden sollte. Da die Hauptrolle einem andern Schauspieler zugeteilt worden ist, hat Herr Zweig die Aufführungserlaubnis zurückgezogen. Ob dieser Willensäußerung des Dichters nach Abschluß des Aufführungsvertrages rechtlich eine Bedeutung beizumessen ist, kann dahingestellt bleiben, da sich, wie die Generalintendantur mitgeteilt hat, aus diesem Punkte Streitigkeiten nicht ergeben werden. Es bleibt die prinzipielle Frage, wie weit der Einfluß des Dramatikers auf die Besetzung seines Stückes reicht.

Für die Hoftheater ist die Frage leicht zu entscheiden. In dem Preußischen Hoftheaterregulativ ‚betreffend die Erwerbung des Aufführungsrechts dramatischer, musikalischer und dramatisch-musikalischer Werke' heißt es in § 2: „Mit dem Aufführungsrecht erwerben die Verwaltungen der Königlich Preußischen Theater zugleich die Befugnis, nach eigenem Ermessen die Rollenbesetzungen, die Zeit der ersten Aufführung sowie der Wiederholungen, die Inszenesetzung und Ausstattung zu bestimmen und anzuordnen." Das gilt auch für Stadt- und Privattheater. Das Rollenbesetzungsrecht zählt zu den Regiegeschäften, die ausschließlich der Direktion überlassen sind — falls nicht eine das Gegenteil besagende ausdrückliche Vereinbarung vorhanden ist!

In Frankreich gelten andre Grundsätze. Dort ist dem dramatischen Dichter sowohl bei der Rollenbesetzung, wenigstens soweit es sich um die Hauptrollen handelt, wie auch bei der Inszenierung ein Mitbestimmungsrecht eingeräumt. Aus Billigkeitsgründen möchte Opet (Deutsches Theaterrecht, Seite 349) dem dramatischen Autor ebenfalls ein Mitbestimmungsrecht bezüglich der Besetzung der Hauptrollen vindizieren, um den Autor nicht der Willkür des Unternehmers zu überlassen. Das geht jedoch nur an, wenn ein solches Recht vereinbart ist. Opet schränkt auch seinen Satz erheblich ein, indem er später sagt, der Dichter könne nur eine Rollenbesetzung verlangen, die den Eigenschaften der beim Abschluß des Vertrages angestellten Schauspieler entspricht. Es solle nur verhindert werden, daß der Theaterdirektor bei mangelndem Verständnis des Stücks eine Besetzung veranlaßt, die mit dessen Eigenart unverträglich ist. Der Dichter soll verlangen dürfen, daß keine andern Schauspieler die Hauptrollen seines Stückes darstellen als solche, deren

Fähigkeiten mit den Rollen harmonieren.

Alles erscheint unzutreffend. Durch den Aufführungsvertrag sind die Rechte des Autors festgestellt. Er hat einen Anspruch darauf, daß das Stück tatsächlich aufgeführt wird, und zwar zur rechten Zeit, in angemessener Weise, sowohl was den Wortlaut des Originals wie die Darstellung betrifft. Soll zu diesen Rechten des Autors etwas hinzukommen, so muß es auf dem Wege der Vereinbarung geschehen. Daß ein Stück in angemessener Weise aufgeführt werden kann, wenn nicht gerade die allerbeste darstellende Kraft des Ensembles eine bestimmte, für sie geeignete und innerhalb ihres Rollenfaches liegende Rolle spielt, bedarf keiner Erörterung. Wer der Direktion zutraut, daß sie das Stück falsch besetzen werde, hat das einfache Mittel, einen Passus in den Vertrag zu schreiben, wonach ihm ein Mitbestimmungsrecht bei der Rollenverteilung zugebilligt wird. Wer das nicht tut, muß sich die Besetzung gefallen lassen, die die Direktion angemessen findet.

Richard Treitel

Londoner Theater

Als die Schauspielergesellschaft, die sich ‚Play Actors' nennt, vor kurzem an einem Sonntag Abend Hauptmanns ‚Hannele' gab, da wunderte man sich eigentlich, warum dieses zarte Traumstück nicht schon lange wenigstens von der Stage Society gegeben worden war. Auf einem der öffentlichen Theater freilich wäre es auch dann nicht erschienen, wenn der Zensor es freigegeben hätte. Der aber mußte doch arme kleine Mädchen vor dem schrecklichen Aberglauben bewahren, daß man im Himmel jeden Tag Fleisch zu essen bekomme und in Seide gekleidet einhergehe. Wie könnte außerdem eine englische Zuhörerschaft die Erscheinung Christi ertragen! Wäre aber selbst dem Zensor diese Bedeutung des Lehrers Gottwald entgangen — welcher von den londoner Theaterdirektoren hätte sich an eine solche Aufführung gemacht? Wo einheimische Dramatiker, die etwas Eigenes und Wertvolles zu sagen haben, betteln gehen oder über den Ozean fahren müssen: wie sollten da Ausländer Unterkunft zu finden hoffen! London ist sich selber genug, England nicht umsonst eine Insel. Fehlt London doch zum Beispiel immer noch eine moderne Gallerie, die einige ausländische Bilder enthielte! Da hat es ein Mann wie William Archer schwer, zu lehren und zu wirken. Er hätte die gleiche Rolle hier spielen sollen und können, die einst Brahm und Schlenther in Deutschland zugefallen ist. Er hat Ibsen ins Englische übersetzt und bekannt zu machen versucht; und soweit das gelungen ist und Frucht getragen hat, ist es ihm zu verdanken — aber eben nur so weit. Jetzt kann man lange warten, bis ein Ibsenstück hier zur Aufführung kommt. Auch Hauptmanns hat Archer sich angenommen. Er hat, bei Heinemann, das ‚Hannele' veröffentlicht in einer dem Geist und der Weise des Originals getreu nachspürenden Sprache. Und dann haben sich die ‚Play Actors' des armen frierenden und fiebernden Kindes erbarmt.

Wie die ‚Play Actors' entstanden sind? Einige eifrige, ihre Kunst liebende Mitglieder der ‚Actors Association', die wohl auch oft genug ohne Betätigung dasaßen, taten sich zusammen und beschlossen, eine Gesellschaft zu gründen zur Aufführung neuer und alter, englischer und ausländischer Stücke, in denen die aktiven Mitglieder sollten zeigen können, was sie zu leisten imstande seien. Schau-

spieler sind nämlich hier nach dem System industrieller Arbeitsteilung in seiner höchsten Ausbildung gebucht und müssen ein und dieselbe Art Rolle im engsten Sinne ihr Leben lang spielen, ja, wenn es das Unglück so will, sogar ein und dieselbe Rolle jahraus jahrein in Stadt und Land. So weit ist der kommerzielle Geist der Zeit in das hiesige Theater eingedrungen und hat künstlerische Möglichkeiten und Entwicklungen fast vernichtet! Da mußte dem Druck endlich ein Gegendruck begegnen. Mit aller Organisation ist es ja in England übel bestellt: die Initiative einzelner muß helfend eingreifen, sonst stürzt alles zusammen. Ueber solche tatkräftigen, dem Zusammenbruch bröcklig gewordener Mauern sich kühn entgegenstemmenden Männer und Frauen hat nun England freilich auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens immer wieder verfügt. Ihnen verdankt es das meiste. Zu dieser Kategorie gehören, wenigstens den Intentionen nach, die ‚Play Actors‘. Sie begannen sehr klein, in einer winzigen Halle mit einigen Szenen aus Shakespeare und ein paar Einaktern. Dann gab man einen d'Annunzio, und nun wagte man sich nach noch nicht einem Jahr an Hauptmanns ‚Hannele‘.

Man ging mit dem rechten Geist an dieses zartgesponnene Werk heran, mit dem Geist höchster Schlichtheit und größter Reverenz, und so kam, trotz einigen Mängeln, eine Aufführung zustande, deren tieferm Eindruck sich niemand entziehen konnte. Einige der Mängel bestanden eigentlich aus falschem Ueberfluß, aus zuviel Lichtwerferei, die äußere Unruhe hervorrief und die mitgehende Einbildungskraft auf falsche Bahnen lenkte, und aus der hierzulande so beliebten (wahrlich nicht ‚mit Recht so beliebten‘) und offenbar als unbedingt notwendig betrachteten Begleitmusik, die nur melodramatisch wirken konnte und leider einige der zartesten und süßesten Stellen des Traumes übertönte. Auch zog diese Musik das ganze Spiel auf ein niederes Niveau herab, auf dem aufgeregte Seelen in unklaren Gefühlen schwelgten, statt in verstehendem Mitleiden begreifen zu können und ergriffen zu werden. Aber von diesen Ausstellungen abgesehen, muß man der Vorstellung sehr viel Rühmenswertes nachsagen. Miß Winifred Mayo spielte die Titelrolle. Sie hatte sich offenbar vorgenommen, nicht durch realistische Fieberstudien uns ein ‚echtes‘ Bild des sterbenden Kindes vorzuführen; man konnte ihr für diesen Takt und für das feine Einhalten einer Grenzlinie nur dankbar sein. Sie gab das seltsame Gemisch von zitternder Angst, schwelgender Vorfreude in erhofften Genüssen und ekstatischen Wonnen, die schon die Pubertätszeit ankündigen, mit kindlicher Stimme und Gebärdensprache, bis sie sich, ach so sanft, ihrem Heiland und Erlöser anschmiegte. Schwebte ihr die unvergeßliche Darstellung des Everyman aus dem alten Mysterienspiele als anspornendes Beispiel vor, jene Darstellung, mit der uns einst Edith Wynne Matthison beglückt hat, sie, die jetzt fern in Amerika von neuem Ruhm erntet? Die übrigen Darsteller boten fast durchweg wenigstens sorgfältige und im Kern richtige Leistungen. Der Gottwald-Christus Mister Hignetts war voll hoher Würde, aber etwas zu weich. In diesem Christus freilich sprengt Hauptmann die Fesseln seines Vorwurfes und Vorsatzes, sich stets im Traum des Kindes und seines ja doch engen Horizontes zu halten. Dem Hannele war der Heiland wohl nur der liebe, sanfte Jesus der guten Schwester Martha, der zwar

die Bösen bestraft, sonst aber weichen Gemütes ist wie ein Lamm. Dieser Christus aber hat Momente, die ihn stärker erscheinen lassen, in denen er dem Donner und dem Blitz zu gebieten scheint.

.. Im übrigen ist wenig zu melden. Die Stage Society gab zwei englische Stücke, die als Bühnenwerke die Aufführung nicht verdient hätten. Das eine aber wurde als Protest gegen das Verbot des Zensors herausgebracht und erwies denn auch pflichtschuldigst, wie töricht das Verbot gewesen war. Außerdem demonstrierte es wie ein Schulbeispiel, daß ein Rechenexempelrealismus mit möglichst natürlicher Sprache möglichst unnatürlich wirkt, daß die sogenannten natürlichen Worte aus einem heißen Herzen kommen müssen, daß die wie aus dem Leben gegriffenen Gestalten ein starker Wille dirigieren muß, kurz: daß ein realistisches Schauspiel, das wirken soll, eben ein Dicht- und Kunstwerk sein muß, wie es zum Beispiel die ‚Weber‘ sind. Aber dazu hätte es nicht einer der vier oder fünf jährlichen Abende der Stage Society bedurft, die man in dem fast hoffnungslosen London für Wichtigeres braucht!

Vielleicht ist es hier angebracht, noch ein Wort von der Zukunft zu sagen: die einstigen Matineen Vedrenne-Barkers werden nämlich wieder beginnen und zwar in Mr. Harrisons Haymarket Theatre. Shaws neues Stück ‚Getting Married‘, eine Paraphrase über das Thema Ehe, wird den hoffentlich erfolgreichen Reigen beginnen. Nachdem man schon gefürchtet hatte, es sei völlig vorbei mit diesem künstlerischen Unternehmen, erfreut die Nachricht um so mehr. Es scheint, Barker konnte oder wollte aus dem einen oder andern Grunde in Amerika nicht Fuß fassen, und so ist er denn zurückgekehrt. Hoffentlich wird man nun auch mit der Einführung neuer Autoren etwas verschwenderischer sein. Früher schon hatte man Stücke zurückgewiesen, die sich, wie jetzt ‚Ein Diener des Hauses‘ von C. Rann Kennedy, in Amerika als hochbedeutsame Leistungen herausgestellt haben. Ein weitherziges, aber sicheres Urteil ist einem solchen Unternehmen, soll es für alle Teile segensreich wirken, vor allem zu wünschen. Die dramatische Literatur Englands bedarf der Ermutigung, bedarf der Gelegenheit, sich zu betätigen. Da darf man nicht das eine Haus, in dem sie wohnen und wachsen könnte, vor Neuankommenden schließen.

Schließlich sei hier auch noch ein andres Unternehmen erwähnt, das in seinen Möglichkeiten von hoher Bedeutung ist, wenn es sich auch nicht in London, sondern in Manchester befindet: es ist der Miß Horniman Gaiety-Theatre-Truppe. Nach zwei Seiten hin bedeutet sie etwas ganz Eigenartiges im heutigen England: sie ist eine feste Truppe, deren Mitglieder nicht von Stück zu Stück wechseln, und sie hat, wie deutsche Truppen, ein Repertoire, spielt nicht ein und dasselbe Stück bis zum völligen Erstarren aller künstlerischen Eigenschaften der sämtlichen Beteiligten. Und dieses Repertoire wird ständig und offenbar mit Umsicht vergrößert, auch um ausländische Werke. Die manchester Presse spricht sehr rühmlich von den Leistungen dieser Truppe, die man als Pioniere eines neuen Bühnenlebens wenigstens im provinziellen England ansieht. Miß Horniman hat sich schon einmal den Dank zahlreicher Theaterfreunde erworben, als sie es den Iren, darunter Yeats, durch Ueberlassung eines Theaters in Dublin ermöglichte, ein irisches Nationaltheater zu gründen, das manche schönen Früchte getragen hat. Mäcene

wie sie sind erforderlich, der londoner Bühnenkunst aufzuhelfen. Noch hat sich keiner gefunden — wird er wohl gefunden werden?

Frank Freund

Eine Lektion

Der Vorhang schnellt hoch, Schnäpse und Importen duften Stimmung ins Publikum. Stark angesäuselter Adel — im hamburger Thaliatheater durchs Monokel erschöpfend charakterisiert — eine freidenkende Haustochter und, zur Bedienung, ein auffallend schmucker Leibjäger. Der Leibjäger ist Herr Illiger, also Liebhaber. Man kombiniert: Fräulein Julie. Und richtig geben sich Grafentochter und Jägersmann in finsterer Nacht ein Stelldichein, und am Morgen erst verläßt Hermann Bartels der Komteß Uppershausen Turm- und Schlafgemach. Aber dann wissen wir es längst, daß der Augenschein getrogen hat. Herr Walter Christmas, der Komödienschreiber, hat mit seinem theatralischen Zauberstab das unmögliche Rendezvous möglich gemacht und Komteß Polly hat ihren Jugendfreund nächtlings bei sich beherbergt — mit zwei Schritt Distanz beherbergt, um ihren männlichen Anverwandten und Standesgenossen für die brutale Verführung von Hermanns junger Frau eine Lektion zu erteilen. Daher der Titel der Komödie: Eine Lektion. Denn Komteß Polly ist ein modernes Mädchen, das über Frauenemanzipation ebenso deplaziert wie trivial zu reden versteht, ist über Strindbergsche Anfechtung und Sudermannsche Verderbtheit hinaus und hat die moralische und einrenkende Rolle des Theaterräsonneurs usurpiert. Sie führt mit naiven Händen den Ausgleich zwischen Vorder- und Hinterhaus herbei und krönt den großen Katzenjammer der Ihren mit der großen Moral. Sie ist laut, überdeutlich und transparent vom Zuschauer aus, wie ihre Darstellerin Frau Frank-Witt, ist eine wandelnde Korrektionsanstalt, an der die Laienphilosophie von den Königen in Unterhosen zuschanden wird. „Was ist denn an diesen Vornehmen", sagt Herr Hallenstein, der Lakai spielt. „Zieht ihnen die Kleider aus — was bleibt übrig? Dreck." Das ist abgeschmackt genug, um zu gefallen, und auch die lebe- und sudermännische Verführungsszene läßt das peinlich anständige Thaliapublikum schmunzelnd gelten, wenn sie wie hier den Zwecken sittlicher Läuterung dient. Außerdem tut Fräulein Bré darin mit, der Atem ihrer gesunden Natur schlägt alle giftigen Schwaden nieder.

Aber da frage ich Sie nun: wozu brauchen wir Esmann und Christmas, da wir Blumenthåler und Sudermänner haben?

Leonhard Adelt

Die Tänze der Gertrude Barrison

Diese Tänzerin wirkt wie ein feinfühliger, intelligenter Mensch. Mit einem Körper, der sich sehr feingliedrig und graziös bewegt und in den Bewegungen Ausdruck gibt. Mit sehr sensibeln Sinnen und einer ausdrucksvollen Sprache der Gebärden. So daß diese Tänzerin leicht Schauspielerin sein könnte — müßte man nicht fürchten, daß sie von ihrem besten Wesen verliert.

Sie tanzt mit dem Körper, mit den Armen wie mit den Beinen, und namentlich in den Armen ist ein wundervoller Fluß, so daß man denkt: sie könnte die Ruth Sankt Denis gesehen haben.

Aber ob sie liest oder tanzt, es ist das Gleiche darin. Etwas, das ihrem Wesen ganz eigen ist. Ihr eigen

wie ihr Lächeln, ihr Tonfall, ihr Blick. So wird beides an ihr Ausdruck.

Sie gibt nicht alte Tradition im Tanz, und sie bereitet nicht maßgebend eine neue vor. Trotzdem ist sie etwas. Etwas Differenziertes, das einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des modernen Körpers und der modernen Seele bedeutet. Vielleicht der Anfang einer neuen Tradition.

Wichtig ist auch, daß sie das Kostüm entscheidend mitsprechen läßt, daß sie es von Künstlern entwerfen läßt. Das eröffnet ganz neue Möglichkeiten.

Tanz ist für sie nicht Anlernung, sondern Steigerung des Wesens, das eigentliche Sein; eine besondere Form des Seins. Daher wird alles bei ihr zum Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Es kommt gar nicht in Frage, was sie darstellen will. Sie tanzt auch nicht Beethoven. Tänze bevorzugt sie; lustige, leichte, schwebende Tonstimmungen. Und selbst da gibt sie nicht Darstellung, sondern Umsetzung.

So daß sie sich dem Reigen der modernen Tänzerinnen als eine eigene und besondere Erscheinung anfügt.

Ernst Schur

Abschlußprüfungen

Neulich suchte die Reichersche Hochschule für Dramatische Kunst (Direktor Friedrich Moest) im Bechsteinsaal zu zeigen, welche Früchte die Arbeit einiger Lehrjahre reifen ließ, überzeugt, „daß bei einer solchen Vorführung gerade ohne die übliche bühnenmäßige Einkleidung die erstrebten und erzielten Resultate der Erziehung des angehenden Schauspielers zu innerlich vertiefter Charaktergestaltung sich am ehesten beurteilen lassen". Der Wille ist löblich, löblich der Wunsch, dem Hörer nicht den Beifall zu stehlen, sondern abzugewinnen. Aber: die während des Studiums gereifte Einsicht in die Charaktere, die bildhaft vor dem Lernenden stehende Gestalt, der nachzuformen, die zu inkarnieren, Ziel des Novizen ist, kann heute nicht mehr in szenenlosen Aufführungen zum Leben erweckt werden. Das durch Akzent, Mouvement, Haltung, Geste, Schminkkunst gestützte Streben, den Helden lebend erscheinen zu lassen, gibt uns erst die Ueberzeugung, einen Menschen zu sehen, die Ueberzeugung, daß dem Spieler die „innerlich vertiefte Charaktergestaltung" gelungen ist. Wohl hat Leporello Recht: „'s ist nur sein Kleid — Barmherzigkeit", aber: Kleider machen Leute, auf der Bühne sogar Menschen.

Aus dem Schwulst äußerer Unzulänglichkeit das echte Talent herauserkennen zu können, ist mit die feinste Kunst des Kritikers. Oft wird ein äußerer Vorzug bestechen, wird ein geschmeidiges Organ über mangelhaftes Darstellungsvermögen, wird graziöse Bewegung, liebenswürdiges Lächeln über die Unzulänglichkeit der Charakteristik hinwegtäuschen. Und spät erst zeigt sich die Nuß taub. Dann wiederum kann ein ungelenker Körper, eine unansehnliche Figur, heiseres Stimmaterial innern Vorzug verheimlichen. Hier ist die Wahl noch schwerer. Das beleidigte Auge, das verletzte Ohr will beschwichtigt sein, und der ehrliche Vernunftswille, gerecht zu wählen, kann schwer nur befriedigt werden.

Menschen waren darzustellen, denn Shakespeare, Schiller, Grillparzer, Hebbel, Ibsen, Schnitzler, Halbe gaben den Stoff zur Gestaltung. Herr Hans Boykow scheint der Fertigste zu sein. Er hat eine ungewöhnliche Sicherheit, sich zu bewegen, weiß schon das zwischen den Zeilen Liegende zu betonen, den Reiz der Sprache hervorzuheben und mit geringem Aufwand zu charakterisieren.

Er lacht und scherzt und gab dem ersten Liebelei-Akt als Theodor das starke Rückgrat seines Könnens, um das sich die andern gruppieren konnten.

Unter diesen ist keiner, der neue Bahnen brechen wird. Aber einige werden sich unter guter Zucht auf das Niveau besserer Stadttheater heben können.

Felix Stössinger

Die Presse

Ulrich Fürst von Waldeck

Berliner Tageblatt: Im ganzen gewann man von neuem den Eindruck, daß Eulenberg reicher ist als die meisten der heute Schreibenden, daß er aber noch sehr lernen muß, diesen Reichtum gut zu verwalten.

Morgenpost: Was das quälende Stück, hinter dem eine gespreizte Poetenpose zu sehen ist, so unerträglich macht, das ist das krasse Mißverhältnis zwischen der großen Absicht eines Intelligenten und dem Minimum, das der dilettierende Intelligent erreicht.

Lokalanzeiger: Einem Theaterpublikum, das natürlich denkt und fühlt, ins Herz zu reden, es für seine Gestalten und deren Tun zu erwärmen, es durch tragische Szenen zu ergreifen — das vermag Eulenberg nicht.

Vossische Zeitung: Beim Lesen bleibt man an manchem eigenartigen Worte haften, das aus dem unerquicklichen Untergrunde hervorspringt; auf der Bühne dringt alles Wurzelkranke, Unhaltbare und Verstiegene überstark an die Sinne heran.

Tägliche Rundschau: Das Stück ist eine besondere Aufregung nicht wert. Es ist eine Moritat, deren psychischer Gehalt von einem dichterischen Nachfahren erst gefunden werden müßte.

Nationalzeitung: Man braucht nur die Handlung zu erzählen, um die vollendete Impotenz zu charakterisieren, womit Eulenberg seinen Stoff zu gestalten vergeblich bemüht war.

Börsenzeitung: Nichts ist in diesem Schauspiel echt, nichts auch nur dichterisch angeschaut, die reinste, auf Stelzen einhergehende Theatralik mutet uns seltsam und zum Teil aufs tiefste verstimmend an.

Post: Wie Eulenberg technisch hilflos ist, ist er es auch sprachlich. Die mühsam in hochtrabende Verse gebrachten Trivialitäten wirken fast rührend als krasse Bekenntnisse des völligen Mangels dichterischer Empfindung.

Deutsche Tageszeitung: Eine innere Verbindung zwischen den tumultuarischen Vorgängen gibt es nicht. Der Dichter sieht offenbar, bevor er das Gefüge seines Dramas einrichtet, allerlei unzusammenhängende phantastische Szenen vor sich, die seine Gestaltungskraft reizen und für die er nachträglich das Theatergerüst zimmert.

Börsencourier: Gemaltes Feuer zündet nicht, und so blieb man all diesen Schicksalen gegenüber ungläubig, fremd.

Volkszeitung: Dieser neue Versuch des unzweifelhaft härtesten Talents unter der jungen Generation hat Licht und Schatten: eine kernig malende Sprache, eine luxuriös schaffende und spendende Phantasie, die tief und aufrüttelnd durchhallende Stimme eines Dichters; auf der andern Seite aber letzten Endes den Mangel der dramatischen Idee, die über den besondern Zufall hinaus sich auf die Verhältnisse der Allgemeinheit erstreckt.

Deutsche Uraufführungen

29. 3. Georg Richard Kruse: Anneken von Mönchgut, Heiratspiel. Hamburg, Volksschauspielhaus.

8. 4. SilVara: Goldene Jugend, Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

9. 4. Max Schumm: Die letzte Nacht, Dramatische Szene. Hamburg, Volksschauspielhaus.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 22
28. Mai 1908

Chastelard / von Algernon Charles Swinburne

Ein Trauerspiel, das, als erstes Stück einer Trilogie: ‚Maria Stuart', 1865 veröffentlicht worden ist und eine Liebesepisode der vorschillerschen Schottenkönigin behandelt. Es erscheint jetzt zum ersten Mal in einer deutschen Uebertragung, hergestellt von Walther Unus für die Sammlung dramatischer Werke, die, als ‚Moderne Bühne', Erich Reiß im Verlag und Bühnenvertrieb Concordia (Hermann Ehbock) zu Berlin herausgibt.

Fünfter Akt

Zweite Szene

(Im Gefängnis)

Königin (tritt ein): Ist jemand hier? Um Gotteswillen, sprecht!
Sagt doch, wo liegt Ihr?

Chastelard: Kön'gin, hier, ganz nah
Vor Euch.

Königin: Mein lieber Lord, wie vieles hab' ich
Um Euch gelitten: und war so geduldig.
Nein, Ihr seid nicht gefesselt. Wenn Ihr mir
Gewogen seid, nehmt meine Hand. Ihr haltet
Mich für das schlimmste Weib wohl auf der Welt?
Ihr müßt es ja. Doch sagt es mir noch nicht.
Ich bin so schwach geworden, daß ich kaum noch
Weiß, wie ich leben soll. Gebt Eure Hand mir.

Chastelard: Habt Trost und guten Mut. Es findet alles
Sein Ende; das mag Euch ein Kummer sein,
Doch überlebt Ihr ihn. Kommt, süße Liebe,
Seid heiter, denn Ihr tatet ja kein Unrecht.

Königin: Ich will nicht heiter sein. Ich tat etwas,
Das wird zu Feuer und brennt. O, sprecht mir nichts.
Wenn Ihr mich trösten wollt, wetzt Euer Schwert,

Doch haßt Ihr mich, sprecht mir von sanften Dingen,
Denn die, die haß' ich bitterlich. Blickt auf,
Sagt, ist mein Anblick denn nicht tödlich?

Chastelard: Ja,
Tödlich, nicht hassenswert.

Königin: Verlornes Herz!
Gebt mir ein Mittel, daß ich sterben kann.

Chastelard: Genug, Geliebte. Euch trifft keine Schuld;
Ein Leben ist doch keine Welt wert, daß Ihr
Seinthalb in Tränen geht. O, wär sie mein
Und könnt' ich ein weltwerteres Geschenk
Euch geben als dies eine arme Haupt,
Das längst der Liebe Raub ward. Nehmt es hin
Zum Scherz — und weint nicht! Laßt mich gehn und denkt,
Ein Zufall sei es oder eine Krankheit,
Daran ich sterbe. Ja, mein Tod ist schön:
Im Bett ist nicht der schönste Tod.

Königin: Das Blatt,
Das Euch begnadigte — Ihr saht es doch?
Es kam in Eure Hand?

Chastelard: Ja, eben erst.
Ihr wollt mich, scheint es mir, nicht sterben lassen?

Königin: Ihr wißt, mit meinem Herzblut schrieb ich es,
Bei meinem Leben — ja, ich konnt' nicht anders,
Als meiner Liebe folgen. Nehmt die Hand:
Ihr wißt, ich hätte in mein Herzblut sie
Getaucht, um die Begnadigung zu schreiben.

Chastelard: Freundlich sind diese Hände, Liebste. Leg' sie
Um meinen Hals, auf mein Gesicht: und rede
Mir nichts von Schreiben.

Königin: Ja, mein eigen Blut
Hätt ich zu trinken Euch gegeben, wenn es
Nur Eurer Seele Krankheit heilen könnte.
Ja, und das wissen sie und fluchen mir
Um deinetwillen, spotten meiner Liebe.
Wollt' Gott, sie hingen alle, und wir beide
Nur säßen still diesseits des Tods zusammen.
Doch, Liebster, sieh, wenn dieser mein Befehl
In Kraft bleibt, bist du doch der Schande und
Dem Tod verfallen — du mußt einmal sterben.
Sie würden dich mit schändlicher Gewalt
Vor meinen Augen morden.

Chastelard: Wohl, das glaub' ich.

Königin: Ja, und auch mich erschlügen sie und würfen

Mit Steinen mich und würgten mich — ihr Mund
Ist gift'ger Worte voll, sie sind wahnsinnig
Und keine Schande schreckt sie.

Chastelard: Wahr genug.

Königin: Hätte doch Gott beherzter mich geschaffen!
Allein, er weiß, ich habe nicht den Mut,
Furcht zu ertragen und zu sterben. Ach,
Und ich kann auch nicht helfen! Ja, ich weiß,
Ich sollte edler sein und mutiger. —
Doch wie es ist, ich bitte Euch, wenn Ihr
Die Ehre höher als das Leben schätzt . . .

Chastelard: Um was?

Königin: Ich möchte nicht, daß Ihr mirs abschlagt.
Ich müßte mich ja schämen. Kurz, ich bitt' Euch,
Gebt mir das wieder.

Chastelard: Die Begnadigung?

Königin: Ja die! Verweigert sie mir nicht — es ist
Zumeist um Euretwillen. Gott, Ihr wißt,
Wie gern ich mich statt Eurer opfern würde.
Um Eures Namens willen! Muß ichs noch
Beschwören? Nein! wir beide würden ja
Bis in den Tod für die Begnadigung
Verspottet und doch sterben und in Schande.
Soll ichs beschwören? — Nun, soll ich dich küssen?
Muß ich sie selber nehmen? Nein, Ihr liebt
Mich nicht, mich und die Ehre nicht. Ich weiß,
Ihr habt sie bei Euch. Gebt sie mir!

Chastelard: Ich kann Euch
Dergleichen nicht zurückerstatten, nicht,
Wie ich sie hatte.

Königin: Feige? Welche Wandlung!
Gibt sich solch Mann zu einer Memme her?

Chastelard: Nein, scheltet nicht. Habt Mitleid, daß mein Herz
Nicht anders ist.

Königin: Hilf, Himmel, meinen Blicken,
Die Euch für einen Mann ansahn! Habt Ihr sie
In Eure Haut genäht? Gebt acht! — Nein, schämt Euch,
Was habt Ihr nur damit gemacht?

Chastelard: Da liegt sie.
Zerrissen.

Königin: Gott im Himmel. Habt Ihr das
Getan?

Chastelard: Ja, Liebste, was sollt' denn ich tun?

Kannt' ich Euch nicht bis in das tiefste Herz?
Gott leit' Euch wohl! Ihr habt den besten Gatten.

Königin: O nein, Geliebter, Liebster, Ihr seid edler
Als er, ja viel, viel edler, und ich liebe
Euch sehr, wißt Ihr das auch?

Chastelard: Ich denke wohl,
Daß ich es weiß. Setzt Euch zu mir, damit ich
Ein Weilchen fühle, wie Ihr ganz und gar
Mir Blut und Adern füllt. O Wunderleib,
Den meine Arme einst umfingen, Locken,
Die mir ins Antlitz fielen, ernste Augen
Und lange, schwere Lider, die seit Jahren
Auf all den süßen blauen Adern einzeln
Die Spuren meiner Küsse tragen — o,
Wie bin ich froh, daß ich von nun an nie
Ein bittrer Ding mehr fühlen muß als Eure
Gewölbten Schultern und verliebten Arme.
Im ganzen Leben kann mir nichts mehr werden,
Was minder gut als diese wär'. Mir soll
Kein neuer Schmerz nach diesem nahn und mir
Den Duft verwehen. Deine Vogelkehle
Ist sanfter noch als Schlaf und Sang; bald bleich,
Bald hell erglänzte unter meinen Küssen
Dein ruh'ges Wangenpaar. Die zarte Farbe
Der feingebognen Hand, aus roter Rosen
Schimmer gemacht. Und dieser Mund, des halbe
Süße mein Mund bewahrt: ja diese Süße
Bewahrt mein Herz: denn da begann mein Leben,
Das jetzt zu Ende geht, weil Ihr kein Mitleid
Kennt; und Ihr wißt, daß niemals Mitleid Ihr
Empfinden konntet. Küßt mich noch einmal,
O süße Liebe. Gott liebt Euch deshalb
Nicht weniger. Warum denn soll ein Weib
Auch alle Güte haben? Euch ward ja
Die Schönheit, laßt den andern Frauen doch
Wahrheit und Mitleid: sind sie doch trotz allem
Nie so vollkommen, als Ihr seid. Ihr braucht Euch
Zu schämen nicht, wenn andre Hände, die
Nicht so geschaffen sind, der Menschen Herzen
Fest zu erfassen, Gutes tun, Almosen
Den Armen spenden und ihr Leid erleichtern.
Das beßre Teil ist Euer: Ihr seid schöner
Als sie, sie sind halb häßlich, denn sie sind
Mehr gut als schön. Ihr seid vollendet schön.

Vollendet schön sein ist das Beste. Denkt,
Noch vor zwei Nächten träumte ich, ich säh'
Durch Euern Busen, wo er links erblüht,
In eine runde Höhle und im Herzen
Saß eine kleine fleckenlose Schlange,
Die biß, wie dies — und saugte süß, wie das —
Und schlängelte sich schmeidig links und rechts
Und zitterte als wie ein liebend Weib.
Dann klang ein leis Geplauder, ein Geflüster
Von feurig sanften Worten, wie die Liebe
Von schönen Frauen pflegt, wenn sie aufatmend
Der Brust entquillt. Ah, Euer alter Kuß,
Ich kenne seine Weisen, laßt die Lippen
Sich aneinander pressen. Nehmt sie fort
Und sprecht, eh ich vor Liebe rasend sterbe.

Königin: Wollt Ihr nicht meinen Priester bei Euch haben?

Chastelard: Nein, Beßres von Euch: irgend eine Schärpe,
Ein Tüchlein, dem ich beichten mag. Ihr hattet
Ein Buch bei Euch, das Euch entfallen ist.

Königin: Ein klein geschrieben Heft mit Ronsards Versen
Wars, ein Geschenk von ihm, ich trag es gern
Aus Liebe zu dem Dichter bei mir. Seht,
Zu unsern Füßen hier.

Chastelard: Mein alter Meister,
Der liebste, beste Dichter und vorzeiten
Mein bester Freund. Gebt! Lest hier diesen Vers:
„Du kamst im Mai, mit dir der Lilien Schar,
Sie schämte sich, daß sie nicht weißer war.
Die Rose, die Adonis Blut entsprang,
Von deinen Lippen saugt sie Purpurtrank."
Ein herrlich Lob, so könnt' ich Euch nicht preisen.
An Euerm Hochzeitstage las ich es.
Laßt mir das Buch, ich bitte, gerne läs ich
Die Hymne an den Tod noch, eh ich sterbe.
Nun werde ich bald wissen, wieviel er
Vom Tode wußte, als er dieses schrieb.
Eins weiß ich jetzt schon: nicht mit halbem Herzen
Werde ich sterben, werde diesen Blick
Nicht ändern und in diesem Leben nicht
Beweinen, was ich tat. Nie, wenn mir Zeit
Zu leben und zu neuer Tat vergönnt wär,
Macht' ich sie besser. Laßt mir dieses Buch.

Königin: Behaltet es. O, hätte Gott Euch selbst
Fern meinem Blick, fern meiner Hand behalten!

Ich bin bis in mein Herz betrübt, die Stunde
Schmeckt rauh und bitter meinem Mund, als nährte
Der Leib vom Leide sich mehr als die Seele.
Schlimme Gedanken steigen in mir auf
Und Bilder, die wie Vögel nach mir hacken
Und sich zerreißen wollen. Wenn Ihr nun
Nicht sterben müßtet?

Chastelard: Oh! Ihr wißt es doch,
Ich habe kaum zwei Stunden noch zu leben.
So ward das Schicksal uns vor unsern Tagen
Bestimmt. Wollt Ihr um diesen kleinen Schmerz
Gegen das Schicksal kämpfen? Wäre Eins nicht,
Ich ginge gerne in den Tod.

Königin: Dies Eine?

Chastelard: Das nenn ich nicht. Was kann der Tod mir tun,
Daß ich ihn fürchte? Wenn ich schlafe, wach ich
Nicht weinend auf, und wenn es wahr ist, was sie
Von Dingen sagen, die da kommen, mag
Die Hölle heiß sein: im furchtbarsten Weh
Bin ich getröstet, gönnt Gott manchmal mir
Nur einen goldnen, gnäd'gen Blick auf Euch,
Nur jenen Glanz, der wie ein Blütenkranz
Um Euer Haupt liegt, nur das kleine Lächeln
Auf Euern Lippen, das als ros'ger Kuß
Kam und verschwand, wenn mich Euer Mund berührte.

Königin: Wohl so wie jetzt? Mein Herz folgt ihm. O, könnt' ich
Tränen vergießen. Tränen sollten nicht
Fehlen, wenn so das Herz in Schauern bebt.
Euer trüber Gedanke?

Chastelard: Ein Gedanke,
Wie der: Ihr seht vielleicht, wenn ich längst tot bin,
Trotz allem, was Ihr seid, noch trübe Tage
Und Gott vergißt Euch oder zürnt mit Euch —
Daß Ihr Euch dann nach meiner Hilfe sehnt.
Dann werd' ich fühlen, wie Euch Kummer rührt —
Glücklicher Kummer, der Euch rührte, was
Ich nicht vermocht! — Dann möcht' ich wiederum
Fleisch werden, und das Leben rückerhalten,
Für Euch es hinzugeben, und mein Blut
In Euerm Dienst vergießen, das Ihr längst
Vergossen habt, und war Euch nicht geholfen.
Nach Trost und Hilfe schreit da Euer Herz,
Ja, und nach Liebe und Ihr findet keine,

So groß wie meine. Denn so werdet Ihr,
Ich weiß es, nie im Leben mehr geliebt.

Königin: Mag sein, daß kein Mann mehr mich lieben wird,
Denn so lieb ich zum zweiten Mal nicht wieder.

Chastelard: O nein. Die Männer müssen Euch dem Leben
Zu Trotze lieben, denn Ihr tötet alle,
Es küßt Euer Mund sie Mann um Mann zu Tod.
Wenn Ihr auch wolltet, keinen könnt Ihr schonen.
Sie werden alle, alle an Euch sterben.
Ich weiß nicht, wie die Liebe die erfaßt,
Doch ich bei aller Liebe habe nicht
Die Macht mehr, Euch zu helfen, Hand und Arm
Sind unvermögend, länger Euch zu halten.
Das schneidet mir ins Herz, daß sie Euch nimmer
Umfangen sollen. — Aber Euer Kummer —
Ihr habt ja keinen Grund dazu, denn wenn Ihr
In diesen armen Augen schön, so schön seid,
Dann muß doch Gott, der so viel größer ist,
Mit soviel größrer Liebe Euch geleiten.
Gott wird kein Unglück senden auf Euer Haupt,
Wenn er Euch sieht in Eurer ganzen Schönheit.

Königin: Mein lieber Narr, wenn Gott für meine Sünden
Mich strafen will, glaubst du, wird mein Gesicht
Ihm so gefallen und sein zornig Schwert
Abstumpfen, daß mein Nacken ohne Narbe
Verbleibt? Nein, ich bin sicher, daß mein Tod
Einst traurig sein wird.

Chastelard: Das ist ja nur Kummer,
Der Schatten Eures Mitgefühls mit mir,
Törichtes Mitleid nur, solch kleine Schatten
Wirft jede schöne Stimmung und läßt Furcht,
Ein wenig Furcht zurück. Ihr wie ich sterben?
Hebt Euern Hals empor, ich will ihn küssen,
Ringsum, wo um den meinen rot der Streif
Vom Beil des Henkers läuft. Denkt Euch, mein Mund
Sei dieses Schwert: einen so schönen Hals
Mit bitterm Eisen zu zerschneiden, würd' es
Nicht sanft wie eine Lippe werden, die sich
An Lippe schmiegt?

Königin: Ich bin des ganz gewiß,
Mein Tod wird eines Tages traurig sein.
Ja, Chastelard, ich weiß es sicher.

Chastelard: Denkt nicht
An solche Dinge, daß nicht alle meine

Erinnrung an Euch in der andern Welt
So schwer wie der Gedanke ist.

Königin: Ich will
Euch nicht betrüben. Wenn mein Sinn vor Gram
Krank ist, vergebt mir. Ach, was kann ich tun,
Um Euch zu trösten? Soll ich Euch jetzt küssen?
Fürchtet doch nicht, daß meine Liebe je
Zu Euch erlösche.

Chastelard: Wendet Eure Augen
Zu mir: ich grolle diesem Antlitz nicht
Um meinen Tod. Es ist zu schön; bei Gott!
Ihr seid zu schön! Was ist das für ein Lärm?

Königin: Kann denn die Stunde schon vergangen sein?
Um eine kleine Stunde bat ich nur.
Ich liebe dich! O und so kurze Zeit nur
Für unsre Liebe! Ich bin ganz die deine.
Tu mit mir, was du willst. Ja, wenn sie uns
So finden, festumschlungen, Lipp an Lippe?
Ich wage alles!

Chastelard: Faßt Euch und blickt heiter.
Kein Mensch darf Euch verwirrt sehn. Schnell! Noch einen,
Den letzten Kuß! Zieht Eure Krause recht,
Sonst sehen sie, die Spitzen sind zerknittert,
Und schwatzen drüber.

(Die Wache tritt ein)

— —

Die Frau vom Meere

Um nicht mit Schönthan zu schließen, hat Brahm mit Ibsen geschlossen. Es steht ihm besser, und ich für mein Teil bin besonders froh über die Gelegenheit, den vielen unfreundlichen Worten, die seine konzessionsbereite Planlosigkeit in der zweiten Hälfte des Winters verdient hat, einen Dank hinterherschicken zu können. Ich unterstreiche diesen Dank und verbinde damit die Bitte, ihn künftig möglichst auch aus meinem Unmut herauszuspüren und diesen nicht, wie es leider meistens geschieht, als Undankbarkeit auszulegen. Solche schlechten Leser entdecken etwa einen Widerspruch zwischen der Gelassenheit, womit Gleichgültigkeiten der minorum gentium hingenommen,

und der Nachdrücklichkeit, womit erheblich wertvollere Leistungen des Brahmschen Theaters bekämpft werden, und äußern immer wieder die Befürchtung, daß auf diese Weise Unklarheit über die Rangordnung der berliner Theater geschaffen wird. Wann gedenken sie zu erfassen, daß hier Brahm, wie sonst nur noch Reinhardt, ausschließlich an sich selber, an seiner einzigartigen Vergangenheit, an seiner europäischen Position und an der Kriegsstärke seines Ensembles gemessen wird? Daß es ihn ehren heißt, wenn man nicht aufhört, mit den feierlichsten Forderungen vor ihn zu treten? Daß man, umgekehrt, den Kleinen selbst ihre begrenzte Wirkungsmöglichkeit nehmen würde, sobald man sie mit den beiden Großen vergliche? Nichts ist an sich gut oder schlecht: der Maßstab macht es erst dazu. Brahms Vorstellung der ‚Frau vom Meere' ist, für die allgemeinen berliner Verhältnisse von heute, eine Offenbarung, vor der man sich in Ehrfurcht zu neigen hat. Sie wird erst in dem Augenblick anfechtbar, wo man teils an andre Brahmsche Ibsenandachten, zum Beispiel an die ‚Wildente', teils an die Ansprüche des Dramas selber denkt.

Eine vorübergehende Ermattung der Ibsenschen Gestaltungskraft ist unverkennbar. Nach ‚Rosmersholm' und vor ‚Baumeister Solneß' mit ihren Schlüften, Abgründen und Perspektiven entsteht ein Werk von einer Gradlinigkeit und einer Eindeutigkeit, die in Ibsens Anfängerzeit zurückweist, in die Periode des bergener Theaterdirektors, der gläubig und lerneifrig Scribe, Hugo und Delavigne in Szene setzte. Man hört den Mechanismus förmlich funktionieren. Vorbereitende und orientierende Berichte läßt ihr Erdichter im besten Zuge unterbrechen, um eine ‚Spannung' für zwei Akte auszubeuten. Die dürftige Handlung stockt auf Schritt und Tritt. Der Stimmungsapparat ist allzu deutlich sichtbar. Das Land der Mitternachtssonne und andrer alltäglicher Wunder wird mit Mitteln lebendig gemacht, die streckenweit versagen würden, wenn unsre mitgestaltende Phantasie nicht durch die Meisterwerke pietätvoll und empfängerisch geworden wäre. Der Grundgedanke von der Freiheit des Christenmenschen ist, um wirksam durchzudringen, nicht mehr auf Noras Programmatik angewiesen, hat aber auch bis zu der Transparenz der Hebbelschen Mariamne einen langen Weg. Wir erzeigen uns nur des alten Ibsen selber würdig, wenn uns die tendenziöse Ausgestaltung dieses Grundgedankens viel weniger reizt als die durchgehende Parallelhandlung, die das Hauptthema in allen möglichen Tonarten pianissimo variiert.

Zum Glück erfährt in der Brahmschen Aufführung das schwächliche Hauptthema durch die schauspielerische Verkörperung eine so bezwingende

Verstärkung, daß das Bedauern geringer wird, die Darstellung der Parallelhandlung ihrer dichterischen Bedeutung nicht annähernd entsprechen zu sehen. Es ist Ibsens Kunst, diese Parallelhandlung im Halbdunkel zu lassen. Auf der Bühne bleibt sie ohne große Kunst fast ganz im Dunkeln. Aehnlich wie Ellida zwischen Wangel und dem fremden Manne steht, verspricht sich Bolette dem ältlichen Oberlehrer Arnholm, der sich bemühen wird, ihrer Entwicklung einen Inhalt zu geben, und gleichzeitig dem jungen Bildhauer Lyngstrand, der sich von ihr, aber auch von ihrer kleinen Schwester Hilde in der Ferne künstlerisch anregen lassen will. Die vier Menschen dieser Gruppe behandeln sich wechselseitig als Ding und als Stimmungsobjekt. Es wird sehr direkt gesagt, daß Ellida Wahrheit und Freiheit als Grundlage ihrer Existenz braucht. Es wird zum Entzücken unmerklich gezeigt, wie sich ihr Ideal in der Nebengruppe mannigfach verzerrt. Dem Oberlehrer kann ein Mißverständnis Bolette als Ersatz für seine Lebenssehnsucht nach Ellida aufreden. Bolette gibt sich vor der Zeit mit einem Surrogat zufrieden. Lyngstrand plätschert sehr vergnügt in einer Lebenslüge. Hilden macht der Flirt vor der Tür des Todes ein ungesundes Vergnügen. Zugleich und trotzdem hat in diesem Quartett jeder Teilnehmer einen menschlichen Kern. Mit den subtilsten Uebergängen wird das alles ineinandergeschachtelt. Es auseinanderzuschachteln und die Menschlichkeit zu entdecken, wäre Sache nicht gerade umfangreicher und hochragender, aber nervöser und instinktsicherer Persönlichkeiten. Im Lessingtheater verwischt sich vieles. Was bei Ibsen zwischen den Zeilen steht, wird nicht ans Licht gefördert. Bolette ist farblos und hat nichts von der innern Anmut, die selbst Spießbürgerlichkeit in einer Mädchenjugend haben kann. Frau Orloff trifft Hildes kaltschnäuzige Frechdachsigkeit, läßt aber nicht merken, daß das nur die Hülle für einen schönen Stolz und eine jähe Leidenschaftlichkeit ist. Herrn Grunwalds Lyngstrand fehlt, so hektisch er aussieht, die Poesie der Todgeweihtheit. So wäre ohne Reichers beruhigende Bühnensicherheit und sein bewunderungswürdig schöpferisches Talent für Gestalten zweiten Ranges die Gruppe ganz verloren. Sein Arnholm ist in Gesichtsschnitt, Gang, Behaben und Sprechweise eine bestimmte Figur, die ein gar nicht einmal leiser Zug von Komik durchaus nicht stört, sondern erst vollendet.

Es mußte und muß fernerhin gesagt werden, was an der Vorstellung unzulänglich ist. Es muß aber auch gesagt werden, daß diese Unzulänglichkeit im Gesamtbild der Vorstellung bei weitem keinen so großen Raum einnimmt wie in meiner Schilderung. Selbst das schadet nicht, daß der fremde Mann subaltern wirkt. Herrn Marrs Versuch ist an sich nicht uninteressant. Er verschmäht den Naturalismus der schottischen Mütze und der Reisetasche,

die Ibsen vorschreibt, und stilisiert sich auf Fliegenden Holländer. Es wallt ein rostroter Bart, und es rollt eine mächtige Sarastrostimme Ibsens Prosa wie einen stabgereimten Operntext. Wäre Herr Marr eine Natur und nicht blos ein Koloß, es könnte vielleicht auf diesem Wege gelingen, Wikingerwildheit leibhaftig zu machen. Aber so außerordentlich ist auch heute noch die Lebenskraft des Brahmschen Ensembles, daß es mißlingt, daß jenes Trio der Nebengruppe über Andeutungen nicht hinauskommt, und daß doch alle für die Dauer eines Ibsenabends dazugehören. Sie färben irgendwie ab. Sie reihen sich irgendwo ein. Sie haben Respekt vor dem Dichter, selbst wo ihr Verständnis aussetzt. Sie werden zusammengeschweißt und bekommen ihr Teil an poetischer Stimmung. Es ist der Geist eines Ibsenkenners, der sich den Körper eines Ibsenschen Dramas aus Haupt- und Nebengliedern baut. In der ‚Frau vom Meere' ist das Unisono des vierten Aktschlusses gerade in seiner Geschlossenheit von solcher Gewalt, daß für diesen Eindruck ein Fräulein Crusius ebenso unentbehrlich erscheint wie Irene Triesch und Oscar Sauer.

Zwar: auf den Namen Ellida — so hieß der Drache, der Held Frithjof trug — hat die Triesch kein Anrecht; ein Unband, den kein Christentum zu zähmen fähig war, steckt nicht in ihr. Sie ist am ehesten als ein Gemisch von Japan und Judäa zu bezeichnen. Im fest und fein gezeichneten Umkreis einer sicherlich unibsenschen, aber ebenso sicherlich unverwechselbaren Individualität durchmißt dies schwarze Bild Frau Ellidas gewundenen Leidensweg. Ohne Geheimniskrämerei zu treiben und ohne die Realität der Figur zu beeinträchtigen, gibt sie ihr einen Schimmer von traumhafter Besessenheit. Die Farben und Drapierungen von Tüchern und Gewändern helfen ihr. Sie spricht sehr hastig und ist ein unablässig fluktuierendes Produkt ihrer Zustände und der eigenen Kritik dieser Zustände. Ganz gewiß markiert die Triesch dabei die Uebergänge viel zu deutlich. Sie müßte über manche Sätze leicht hinweggleiten, die sie durchweg mit rührender Gewissenhaftigkeit akzentuiert. Aber sie hat nicht nur diese übertriebene Energie des Ausdrucks, sondern auch eine Fülle echter Töne für die Problematik, die Selbstzermarterungssucht, die Sensitivität der Meerfrau. Ja, es gibt Momente, wo sie schauspielerisch beinah zur Höhe des herrlichen Sauer emporwächst, von dessen Wesensreinheit ihr Eklektizismus freilich immerdar geschieden bleibt. Sein Wangel hat die zitternde große Güte ganz. Ihm steigt aus dem weichsten, dem reinsten Herzen das Wunderbare herauf, das Nora erträumt hat, und das erst für Ellida Wirklichkeit wird. Die Erfüllung wird durch einen Jubelschrei gefeiert, den man von diesem Künstler, diesem Menschen hören muß, um zu begreifen, warum uns heute keiner, keiner teurer ist als er.

Sardou - Bourget - Bataille / von Alfons Fedor Cohn

Man mag von Sardou sagen, was man will: wir haben nicht seinesgleichen. Gustav Nieritz, ihn haben wir verloren; sein Genius errang auch nie die Höhe des wahren Parnasses, der die Bühne heißt. Victorien Sardou, heute siebenundsiebzigjährig, blüht seinem Volke in unveränderter Rührigkeit als der durchtriebene Spaßmacher, der sich den Spaß zuerst gar nicht merken läßt, als der sinnigste Kinderfreund, der je von den Brettern herabgeplappert hat. Besonders die arme Klio ist von dem alten Literatursatyr immer brav geschändet worden. Da zeigt sich recht der niederträchtigste Demagoge, der speichelleckerisch vor dem zahlungsfähigen Pöbel die Macht und Wirkung historischer Größe zersetzt und verwässert, kretinisiert und moralisch verjaucht. Im ‚Thermidor' hat er den Triumph der Revolution bespien, in der ‚Madame Sans-Gêne' den Napoleon aufs witzloseste veralbert und jetzt in der ‚Giftmischerei-Geschichte', die dem Theater der Porte-Saint-Martin anderthalbhundertmal die Kasse füllte, den vierzehnten Ludwig und seinen Hof als eine Bande von Schwachsinnigen ausgegeben, denen man nicht die Fähigkeit artikulierter Rede zutrauen durfte. Es ist natürlich belanglos, zu wissen, ob diese von der Brinvilliers und der Voisin eingeführte freundliche Gesellschaftsunterhaltung, unangenehme Konkurrenten in Liebes- und Erbschaftsdingen am Hofe durch Gift verschwinden zu lassen, selbst von der Montespan gegen ihre Nachfolgerin im schweren Amt, die Fontanges, und gar gegen den König auch wirklich versucht worden ist. Sardou jedoch, als wahrer Volkspädagog, hielt es für nötig, gegen die Zweifler zeitungspolemisch, blitzenden Auges und mit jenem sprudelnden Pathos anzurennen, wie wir es schöner nicht bei unserm unvergeßlichen Oscar Blumenthal gekannt haben. Es galt auch nicht, aus dem versailler Hof ein spartanisches Heroenlager zu machen; die geistige und sittliche Verkrüppelung, mit der heute wie je das bestdotierte und gespreizteste Lakaientum die Preisgabe seines Menschentums zahlt, mag damals beim Durchschnitt die entsprechende gewesen sein. Aber die Lebenswahrheit, die ein geschwängertes Putzmädchen in Anspruch nimmt, das verzweifelt zur weisen Frau läuft, oder eine minderwertige Kleinbürgerin, die ihren Verwandten einen vergifteten Käsekuchen auf den Tisch stellt, diese dürftige Lebenswahrheit, die man täglich in den pariser Zeitungen findet, hätte doch wenigstens seinen Figuren ein Stückeschreiber leihen müssen, der die modische Sucht nach Kriminalstoffen mit richtiger Witterung ausgenutzt hat. Sardou zog es vor, zu bleiben, was er stets gewesen: ein munterer Seifensieder. Er schrieb eine Paraderolle für Coquelin aîné, gab dieser Rolle alle Fäden in die Hand, und die andern mußten abwarten, wie sie mit ihren mortifizierenden Repliken fertig werden. In Gotenburg sah ich einmal in einer blöden

Sommerrevue eine Figur (die, glaub' ich, aus Kopenhagen stammt): ‚den Mann, der tut, was er will'. Er kommt zu wildfremden Leuten ins Zimmer, beginnt sich wortlos auszukleiden, wirft das ganze Geschirr klirrend aus dem Schrank, legt sich in den Schrank schlafen, springt auf den Tisch, ißt aus dem Fenster und so weiter. Solch eine Clownerie etwa serviert uns der Boulevard-Klassiker mit starrstem Pathos. Der Abbé Griffard rettet sich von der Galere. Man hat ihn zu Unrecht, wegen harmloser Libellen, wegen eines respektlosen Privatbriefs über den Hof dahin geschickt. Jetzt kehrt er mit einem fürchterlichen Geheimnis zurück, durch das er sich aufs edelste an seinen Peinigern rächen wird. Er weiß um den Herd jener infernalischen Giftmischereien, vor denen der ganze Hof zittert. Er geht zum Polizeiminister. Der Polizeiminister, wie das Polizeiminister entlaufenen Zuchthäuslern gegenüber zu tun pflegen, ergänzt Griffards Kenntnisse, ohne mit der Wimper zu zucken, um die neusten Rapporte, gibt ihm ebenso eine Schutzwache, und nun wird das Laster vomieren. Der Abbé wickelt die Voisin ein, wickelt die Montespan ein, rettet den König, den Hof, den Staat, was weiß ich — und beansprucht für alles nicht mehr als eine kleine, kleine Stelle an der Bibliothek. Idyll der Seele, gekeimt aus Victoriens Kinderherz, für lumpige fünfzehn Prozent Tantieme! Die härteste Brust, wofern sie noch republikanisch zu glühen vermochte, wurde davor weich. Denn Griffard ist die Revolte vor der Revolution. Der schlichte Mann ohne Rang und Namen, ein petit collet, wagt seine Sache gegen das allmächtige Höflingsgeschmeiß, gegen die Maitressen und Minister. Ein erster Vorkämpfer jenes Sieges, dessen wir uns jetzt so herrlich (mit vollem Geldsack) erfreuen. So sah man Coquelin in der Rolle: sein dickes, robustes Proletengesicht mit den prachtvollen Elefantenfalten unter den soignierten Schminke- und Puderköpfen. Und doch trat er nicht weniger zierlich einher als die Hofherren und Marquisen; und doch spann sein in der ganzen Breite unendlich beweglicher Mund das feinste und festeste Netz der Rede, aus Klang und Sinn, in dem sich der leichtfüßigste Schurke verfangen mußte. Als der unerschrockene Wahrheitskämpfer wäre er nur ein grober Barbar geblieben, hätte er sich nicht durch seine glitzernde Rhetorik, seinen malitiösen Witz und seinen rechtheischenden Elan als wahrer Träger gallischen Geistes und Gebarens erwiesen. Man nehme nur nichts ernst bei diesem Komödiewesen; überhaupt nichts auf der ganzen Linie. Die intelligentesten Darsteller gewinnen aus dieser Ironie gerade ihre beste Kunst und machen ihre Rolle, statt sie durch ‚Lebenswahrheit' zu banalisieren, weit annehmbarer durch eine spottende Paraphrase darüber.

Das Theater Vaudeville ist mit seiner Novität mittlerweile auch bis ins zweite Hundert der Aufführungen gelangt. Einen Herrn André Cury hatte der Geist getrieben, Paul Bourgets Roman ‚Eine Scheidung' für die Szene herzurichten. Da aber offenbar das tantiemelüsterne Fleisch stärker als der Geist war, der Umdichter mit seiner Aufgabe nicht zu Rande kam, mußte Bourget selbst die Umgießung vornehmen. An ihn allein hat

man sich füglich zu halten. Der so gewordene Dreiakter darf die recht außergewöhnliche Forderung stellen, als Drama in unserm Sinne, nicht als Theaterstück, angesehen zu werden. Ein Widerstreit von Ideen religiöser und sozialer Natur erscheint unter dem Bilde kämpfender Einzelmenschen, eines Familienkonflikts. Kein Individuum, das doch nur Symbol ist, schreitet aus den Wirrnissen als Sieger hervor; das Schicksal hat seine Hand schwer auf alle gelegt und sie gezeichnet. Gleichmäßig stehen sie vor dem gerechten Richter, der ihr Schöpfer war, durch das Leiden gekrönt. Für die Notbrücken, über die der Theatraliker die Handlung von kurioser Situation zum Witzwort, von Zufall zur Spannung führt, war hier weder Bedürfnis noch Raum. Ein bewunderswert sauberer Dialog wie Aufbau lassen an eine geistige Substanz glauben, der Schlichtheit und Klarheit organische Außenform bedeuten. Die Fabel bereits weckt ernste Zweifel. Frau Gabrielle Darras ist, geschieden, in zweiter Ehe mit einem Manne verheiratet, der sich Freidenker nennt. Von Haus aus kirchengläubig, hat sie ihrer Liebe ihre Ueberzeugung geopfert. Als Geschiedene konnte sie nur bürgerlich getraut werden; dafür, hat sie sich ausbedungen, soll ihre und des Freidenkers Tochter wieder in kirchlichen Formen aufwachsen. Und doch darf Gabrielle, abermals als geschiedene Frau, nun der Kommunion dieser Tochter nicht beiwohnen. Ihr Sohn aus erster Ehe, der ihr ins neue Heim gefolgt ist, hat eine ehrbare Promenaden- und Studienliebschaft mit einer Medizinerin. Der reputierliche Stiefvater geht der Sache nach, erfährt, daß die Studentin bereits ein Kind hat, und will das Paar trennen. Der Junge, trotz der grellen Enthüllung, bleibt bei seinem Mädchen und verläßt das Haus. Die Mutter ist ihrer Kinder beraubt, für den ihr so feierlichen Moment der Kommunion der Tochter, für immer des Sohnes. Alles die gerechten Folgen der unkirchlichen Scheidung — will Bourget uns weismachen. Also hebt auch die bürgerliche Scheidung auf und gebt dem kirchlichen Dogma damit absolute Wirksamkeit. Pfaffenrede, Pfaffensinn. Die Separation der Kirche vom Staat, die man in Frankreich unterdes seit Erscheinen des Bourgetschen Romans vollzogen hat, ist ein Gegenargument von schwerwiegendster Realität. Er beweist: statt zugunsten des kirchlichen Scheidungsverbots die bürgerliche Trennung abzustellen, kann man zugunsten einer radikalen Ehescheidung die Macht der Kirche völlig aufheben. Aber Gabrielle Darras ist ja gläubige Katholikin. Wirklich? Und auf welche Weise? Ihr Glaube expektoriert sich nicht in einem gefühlsschweren Wort, nicht in einer überzeugenden Geste. Ihrer Tochter Konfirmationsstunde hat sie wieder zur Gläubigen gemacht — das ist der einzige Hinweis. Gabrielle Darras ist so gläubig, soll man wortlos hinnehmen, wie der Schriftsteller Paul Bourget. Bei Strindberg und Huysmans entspringen die katholischen Tendenzen dem Drang, die Kultur der Gegenwart, die sie arm, ziellos und zerfahren dünkt, durch jene vergangene, abgeschlossene, gesättigte Einheit von Dasein und Denken zu bereichern oder selbst zu ersetzen. Die deutsche Romantik vor hundert Jahren

nannte ihre ähnlichen Bestrebungen ehrlich: une prédilection d'artiste. Bei Bourget ist es nichts andres als die erzwungene Tournüre eines alten Libertins, der sich dadurch wieder in gute Gesellschaft bringen will. Die psychologische Formel für seine Gehirnverdorrung gibt immer noch am knappsten Augiers Wort von dem cochon triste, auf goethisch Deutsch: „Hurenpack, zuletzt Propheten". Was er Kirchenglauben nennt, ist auch in seinem Stück nichts andres als die widrig weichliche, eingeschlossene Atmosphäre einer quasi-buorgeoisen Altentanten-Stube. Glaube und Unglaube sind nur als Zettel den Puppen aufgeklebt, die liebe Bekannte aus den ältesten Komödienmagazinen sind. Gabrielle ist kein religiöses Gemüt, sondern eine Person, die um ihrer kirchlichen Rehabilitierung willen hinter dem Rücken ihres doch über den Glauben geliebten Mannes konspiriert, wie nur je ein Weibsbild um eines neuen Kleides oder eines Liebhabers willen. Darras ist kein Freidenker, sondern der traurigste Spießbürger, der nichts andres tut und kann, als seinem Stiefsohn Vorschriften über Karriere und Ehe machen. Sein Wirken und damit die Angelegenheit des Stiefsohns haben gar nichts mit der Glaubenssache zu tun. Gabrielles Hin und Her ist solange kein Konflikt zwischen Gattenliebe und Gläubigkeit, als diese nicht ernster zu nehmen ist denn Bourgets Religiosität, denn ein Kleid nach der Mode, nach einer vergangenen Mode . . . Frau Marthe Brandès als Gabrielle bewältigte ihre Rolle mit Größe, wofern der Manier überhaupt diese Modalität eignet. Die ihr aufgezwungene Entsagung, fern von jedem Liebesspiel ein gemartertes Herz zu zeigen, in dem Mutter, Gattin und Gläubige quälerisch mit einander ringen, war nur scheinbar. Das bloße Wort Maternität auf der hiesigen Bühne verbürgt einen nie versagenden Zauber, mit dem eine schleusenoffene Sentimentalität sofort über alles andre verschlingend hereinbraust. Die Religiosität drapiert so kokett und verjüngend, wie eine pikante Halbtrauer. Das tiefe Gemüt, das weiche Fühlen, errät man, wohnen dahinter. Der Rückschluß auf das Dritte und ewig Wichtige ist demnach verheißungsvoll. Vermag sich die Schauspielerin als Frau einem Publikum begehrenswert zu machen, wie Marthe Brandès, hoch und herb gleich einer Nordin, mit einem leicht spröden, dunkelnden Organ, ist sie auch als Mutter und Glaubensheldin fraglos etabliert. Man weiß, was man ‚eigentlich' von ihr zu halten hat.

Den dritten großen Erfolg brachte, ebenfalls einem Boulevardtheater, der ‚Renaissance': ‚Die nackte Frau' von Henri Bataille. Diese Frau ist das Modell Loulou. Einmal als Bild von ihrem Liebsten Pierre Bernier gemalt, im Salon ausgestellt und mit der großen Goldmedaille gekrönt. Das andre Mal leibhaftig und als Berniers Eheweib, von ihm verlassen um einer malenden, an deutsch-jüdischen Millionen schweren Fürstin willen, eine Arme im Geiste und Ohnmächtige, eine Mimose von Seele, der selbst das gnädige Mitleid der Menschen nicht gerecht werden kann. Dieses Zweite verkündet der hilfreiche Autor freundlichst selbst. Mit Recht; ansonsten sähe man es nicht. Die Psychologie, die man neben andern Meisterzeichen dem

Stück nachgerühmt hat, erhellt wohl hin und wieder eine oder die andre charakteristische Geste; über eine ganze Gestalt ihr volles Licht zu ergießen, vermag sie ganz und gar nicht. Ebensowenig wie sie als Kraftquelle den dramatischen Strom speist. Sie ist dem oft benutzten Drahtgerüst eines Komödiengestells wie Gipsornamente wahllos an einzelnen Stellen aufgesetzt, ohne doch in die Struktur einzugehen. Das Zufällige und Ueberflüssige ist dennoch das Beste. So der erste Akt mit seinem sehr amüsanten und bewegten Szenenmilieu, dem Künstlergetriebe am Büfett des Salons in Erwartung der Preisverteilung. Dieser ganze erste Akt ist ein Vorspiel, das im wesentlichen mit zehn Repliken als Vorgeschichte erledigt wäre. Genau so ist der vierte und letzte Akt ein erzählendes Nachspiel, in dem nicht einmal mit voller Klarheit abgerechnet wird: Loulou, die nackte Seele, hat durch einen Selbstmordversuch dem ungetreuen, undankbaren Pierre in etwas das Gewissen geschärft; die bereits beschlossene Ehe mit der Fürstin ist aufgegeben; aber endgültig entscheiden kann er sich weder für die eine noch für die andre; und Loulou läuft schließlich aus ihrem Krankenbett und Sanatorium mit einem frühern (zu diesem Zweck bereit gehaltenen) Liebhaber davon. Seltsam genug, daß bei einem so alten Theaterlieferanten diese kindliche, hilflose Mache, die die entscheidenden Krisen zwei- bis dreimal nur durch das verblüffend neue Mittel der Belauschung ermöglicht, keinen von den vielen vor den hohlen Kopf stieß. Das Wichtigste war eben allen das traurig-süße Spiel der beiden Hennen um den einen stolzen Hahn und Lucien Guitry als dieser. Guitry gilt als der erste moderne Schauspieler von Paris. Um die Art seiner Kunst korrekt ins Deutsche zu übersetzen, braucht es mehr Worte. Ebensowenig wie Frankreich jetzt ein Drama besitzt, hat es eine Schauspielkunst in unserm Verstande. (Es ist von Einem und Anderem, nicht von Höherem und Niederem die Rede.) Die strenge Beschränkung auf das intense Leben im Sinnlichen, diese Force und Eigenart des Romanen, trennt auch ihr Theaterspiel haarscharf von unsrer Schauspielkunst. Die Darstellung ist nicht Beseelung, nicht Besessenheit von dem Geiste der gedichteten Menschen, der im Augenblick der vollendeten Transfiguration in Wort und Bewegung aus dem zu Einheit verdoppelten Mimen spricht, als wäre er es selbst, als wäre er selbst der andre; sie ist eine rednerische, bildnerische, equilibristisch-tänzerische Beschreibung der Menschen der Rolle. Man will das Spiel von außen sehen, nicht im Innern erkennen. Darum müssen Figur und Figurant stets nebeneinander stehen, dieser mit seinen Mitteln jene weisend; nie dürften sie sich decken. Alles, was den Sinnen entschwände und sich entzöge, wäre damit tot und begraben. Realismus, den man für Guitry in Anspruch nimmt, kann hier nur eine graduelle Verschiedenheit bedeuten. Wenn Mounet-Sully ein Kanzelredner in historischer Tracht ist, so ist Guitry ein Konferenzier im modernen Rock, doch auf derselben Basis. Größer ist nicht der Abstand, wenn auch die Kraft bei dem Fünfzigjährigen reicher ist als bei dem Siebziger. Guitry wirkt wie eine gewaltige ruhende Maschine, bei der die glänzenden

Kolben und die blinkenden Räder leicht wie im Spiel gleiten und rotieren. Sein hoher, doch massiger, muskelschwerer Körper, der auf der Erde steht, nicht auf den Brettern, scheint im Augenblick bewegt wie das Wort, sobald der Mund seine klarfließende Rede entläßt, der Kopf sich nicht unter Mienenspiel, sondern nur in eine neue Beleuchtung wendet und die Arme sich zierlich heben, als wiesen sie das Bild dessen, von dem er gerade spricht, und als der selbst er doch auf dem Zettel gilt. Diese bewundernswerte Dressur in der auf Auge wie Ohr berechneten, rednerischen Interpretation einer Rolle, die von Anfang bis zu Ende nichts mit unsrer schauspielerischen Verkörperung zu tun hat, muß nach allem eines Elementes unbarmherzig entraten: der mimischen Phantasie. Und dieser Mangel ist vielleicht doch zu groß, um nicht zu einer Wertung zwischen den zwei Stilen zu drängen.

Theatertoiletten und Toilettenkunst / von Josephine Gratz

Wer in deutschen Landen auf den Gedanken käme, ein modernes Theaterstück anzusehen, um sich über die neue Moderichtung in der Frauenkleidung zu informieren oder die Wirkung der neuen Richtung an den Bewegungen eines lebendigen Körpers zu beobachten, der würde den Weg umsonst machen.

Man wird finden, daß die künstlerisch Minderwertigen mehr Sorgfalt für ihre Toilette verraten, und daß jede Sorgfalt, gleichviel wer sonst sie noch übt, mit zu groben Effekten arbeitet: entweder mit aufdringlichen Farbenverbindungen, oder mit ganz unnötiger Anwendung billiger, glitzernder Erzeugnisse von Glasperlen und schrillen Metallornamenten, oder aber mit der Enthüllung von körperlichen Reizen, die den Eindruck von gesuchten Knalleffekten noch erhöhen. Nicht alle Menschen reagieren auf solche Art von Schaustellungen, die dem innern Wesen der Kunst fremd sind und wirkliche Kunstleistung entwürdigen.

Die immer erneute Umgestaltung herkömmlicher Gepflogenheiten im Theaterbetrieb ist nötig zur Vertiefung der Kunst und als Zugeständnis an höhere Kulturforderungen. Man sollte auch die Toilettenkunst nicht vergessen. Die Kunst der Darstellung ist von der Kunst der Bekleidung nicht zu trennen, wenn es sich nicht um Nuditäten handelt.

Die leiseste Regung der Seele kann von der Sprache der Kleidung begleitet und ergänzt werden, so daß ein Zusammenklang von eindringlichster Wirkung entsteht. Jede Rolle kann durch die Kleidung eine verschärfte Konsequenz erhalten, die über die heute und allgemein übliche weit hinausragt. Beruhen muß sie vor allem auf gründlichern Kenntnissen der Stoff-

und Farbenwirkungen und der dekorativen Anwendung von Ziermotiven, die künstlerisch bedingt zu sein haben und nicht zufällig sein dürfen.

Die größten Toilettensünden in Deutschland entstammen der Unvertrautheit mit allen irgendwie entlegenen Lebensformen und Lebensgewohnheiten. Die Darstellung von fürstlichen Personen auf der Bühne offenbart diese Unkenntnis vielleicht am deutlichsten. In dieser Region gibt es eine eigene Note für die Wandlungen der Mode und scharfe Grenzen für den Ausdruck an Würde durch die Kleidung. Die heutige Kultur hat auch hier neue Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen, an dem Begriff der Repräsentation aber nichts geändert, weder was den Verkehr mit andern Ständen noch was den Verkehr innerhalb des eigenen Bezirks angeht. Hier sind die feinen Scheidungen sehr kompliziert.

Nur ein vollwertiges Talent, das ausgiebige Lebenserfahrung mit umfassenden Fachkenntnissen verbindet, ist befähigt, eine Bühne in Toilettenfragen künstlerisch zu beraten. Historische Studien haben für die Toilettenkunst auf der Bühne erst lebendigen Wert, wenn gründliche technische Studien damit Hand in Hand gegangen sind. Dann allein ist es möglich, an Schauspielerinnen eine Harmonie zwischen dem Körper, seinen Bewegungen und der Toilette zu erzielen, und zwar die Harmonie, welche die jeweilige Rolle fordert. Dann wird auch vermieden werden, daß in Ensembleszenen historischer Dramen weibliche Gestalten des verschiedensten Alters und der verschiedensten Stellung dasselbe Kostüm mit ganz geringen Variationen tragen.

Eine Reform der Theatertoilettenkunst könnte auch ins tägliche Leben wirken. Gerade die berliner Mode-Industrie hat in den letzten Jahren Fortschritte gemacht, die staunenswert sind für den, der mit prüfenden Augen die frühern Leistungen kritisiert. Der außergewöhnlich schnelle Aufschwung ist aber nicht von demjenigen Interesse der Gesamtbevölkerung getragen, dessen eine Entwicklung bedarf, wenn sie nicht zum Stillstand gezwungen oder in ihrem Fortgang gehemmt werden soll. Um zur Hebung des allgemeinen Niveaus beizutragen, brauchte die Bühne an die Toiletten nur einen schärfern Maßstab anzulegen, als sie es bisher getan hat.

Satanistisches Variété / von Max Brod

Ich habe schon einige Artisten engagiert", bemerkte Guachen, der Theaterdirektor, unterwegs zu Walder.

„Was für Artisten denn?"

„Den ersten kann ich dir heute noch nicht zeigen. Er lebt noch in der Stadt, seift als verkanntes Genie borstige Kinne ein. Ein Dichter und Diseur, wie ich ihn brauche. Er tritt im Schlafrock auf, erzählt mit stotternder Stimme und unreifen Gesten seine contes d'un sot; alle sind gänzlich ohne Pointe. Dem

Publikum muß ganz schwubbrig dabei werden, jedesmal warten sie auf eine Moral, einen Embryo von Moral wenigstens. Mein Raseur läßt sie aus Dummheit weg und weiß gar nicht, daß er damit das höchste an Modernität leistet. Dabei bringt er entsetzlich schlechte Witze, mißgewachsene Vergleiche, verrenkte Sätze, prachtvolle Geschmacklosigkeiten. Alles, wie gesagt, instinktmäßig, aber es klingt sehr epatant. Die Epiciers müssen vor Wut bersten. Meinen Raseur laß ich mir einrahmen. Er gibt eine feine Nummer für das satanistische Varieté, das ich eben gründe."

Walder wiederholte staunend: „Satanistisches Variété?"

Guachen drauf: „Ganz richtig. Und ich denke mir es so. Sonst will man das Publikum im Theater unterhalten. Wie abgebraucht ist das schon! Ich, ich will es frozzeln, zur Raserei treiben" . . . .

In seiner Villa polterte er an eine Nebentüre.

„Uah . . . soll ich schon aufstehn? . . . ah!"

„Gewiß, du Rindvieh. Probe ist." Dann zu Walder, indem er den Gas-Selbstzünder aufpuffen ließ: „Das ist mein zweiter Künstler. Auch eine feine Nummer. Ein Klaviervirtuose. Aber keiner von den gewöhnlichen. Keiner von denen, die glauben, man müsse möglichst glatt und geläufig spielen und die Zuhörer die schwierigen Stellen gar nicht merken lassen. Er hat eine ganz andre Eigenart . . . Da ist er schon. Bitte, rede mir nur nichts drein. Ich züchte mir ihn nach meinem Geschmack."

Der Virtuose trat ein, auf leisen Füßen wie eine Katze, aber täppisch, mit einem kindlichen rührenden Zug in dem slawischen Gesicht. Er war blaß und schmächtig, eine dickglasige Brille hielt sich schlecht auf seiner Stulpnase.

Guachen stellte vor: „Glarian Dubravsky z Mallinec" . . . und forderte ihn gleich auf, etwas vorzuspielen.

„Uje. Bin ich sähr verschlafen, Herr Direktion. Und nix geübt hab ich mich schon die ganze Wochen."

„Nur los, du Rindvieh. Was sind denn für Noten da? Die Campanella von Liszt. Also, klingle sie uns vor. Aber gleich."

„Jeschisch-Marja", kann ich das ja gar nicht spielen, hab erst eine einzige Mal durchgenommen diese sähr schwere Pièce. Wenn ich nix nie mir einüben darf . . ."

„Kusch! Und setz dich schon einmal! Herrgott, wenn du noch ein Wort von üben sprichst, fliegst du überhaupt hinaus."

Er zwang die dünne Gestalt auf den Sitz.

Dubravsky präludierte und stöberte dabei schon mit seinen kurzsichtigen Augen in den Noten. Dann wurde er sehr rot und begann mit gutem Ausdruck, pianissimo, die zarte Etude. Zwei, drei Zeilen gingen trotz einigen Fehlgriffen bei den weiten Spannungen ganz gut durch. Allmählich aber, indem die Etude reicher wurde, gestaltete das Spiel sich aufregend. Man merkte, wie Dubravsky sich Mühe gab, die Stimmung beizubehalten und doch ganz einfach die technischen Schwierigkeiten nicht bewältigen konnte.

Bald stockte er. Dann mußte er zuerst das Tempo überhaupt aufgeben, viel langsamer spielen, bald darauf begann er die dynamischen Schattierungen zu vernachlässigen und kam aus einem verzweifelten fortissimo nicht mehr heraus. Das Stück wurde immer komplizierter. Dubravsky ließ schon stellenweise die linke oder rechte Hand ganz aus. „Uje. Das war falsch!" schrie er jeden Augenblick. Wenn er eine recht scheußliche Dissonanz griff, kniff er verwundert die Augen ein und fragte sich laut: „Was ist das?" Jetzt blättert er um und schreit in höchster Aufregung: „Da kommts aber schwer, furchtbar schwer" und drischt noch wilder in die Tasten, beugt sich noch weiter zu den Noten vor, krümmt sich und schwitzt. Man zittert und arbeitet mit ihm, man wünscht ihm recht viel Ausdauer, wenn man ihn bei Wiederholung derselben Passage erlahmen hört, man wünscht ihm Glück und wünscht vor allem, er möge schon über all die Klippen weggekommen und zu Ende sein. Endlich hört er auf . . .

Guachen applaudiert. „Eigenartige Sensation, was?" sagt er zu Walder und gibt ihm einen Wink, mitzuapplaudieren.

Dubravsky wischt sich die Schweißtropfen der Stirn mit dem Aermel ab, verbeugt sich dann und flüstert verlegen, den Applaudierenden ins Gesicht: „Das war aber sähr miserablig."

„Jetzt noch flink eine Zugabe." Der Virtuos fühlt sich müde, möchte pausieren. „Wirds bald? Da, die Transskription von Liszt über die Symphonie phantastique. Vorher aber gibst du die Brille her!"

Dubravsky jammert, es hilft ihm nichts. Er muß ohne Brille spielen, zum Wahnsinn angestrengt, die liebliche Linie der idée fixe durch wüste Rhythmen und notgedrungene Fermaten zerdehnend. Wie ein höllischer Einbruch in die bäuerliche Ruhe eines Landgutes klingt es, voll Hohn und Tollheit, wie eine Ironisierung aller Schönheit auf Erden. Immer krampfhafter werden die gepeinigten Bewegungen des Musikers, er bäumt sich, er keucht, seine Augen treten aus den Höhlen . . .

Da klingt schrill eine kleine Glocke.

„Nun zur nächsten Nummer" wendet sich Guachen an Walder, und der arme Virtuose ist erlöst.

Ehe Guachen weggeht, sperrt er das Klavier ab und nimmt den Schlüssel zu sich. Dubravsky weint und argumentiert ihnen nach: „Wie soll ich aber mich üben, Herr Direktion! Ich treff ja noch nix. Ich will mich ja erst ausbilden, Herr Direktion . . . Den Schlüssel, bitte, den Schlüssel . . ."

Das Theater schließt unmittelbar an die Villa des Direktors an. Durch kühle Korridore kommen sie in eine Loge. Der Zuschauerraum ist ganz dunkel, in der Müdigkeit der Nacht. Aber auf der Bühne spukt es in greller Beleuchtung. Der Vorhang ist aufgezogen, man stellt Kulissen . . . Guachen erklärt: „Ich halte die Balletproben immer gegen drei Uhr morgens ab. Sonst würden mir die Mädchen zu gesund werden."

Das Orchester stimmt unten. Ungeordnete Tonfolgen erklingen, in die oft wiederholten Quinten der Streicher mischt sich von Zeit zu Zeit ein

gebauchter Waldhornton, der zackige Rand eines Trompeten-Themas, eine sehr geschwinde Flöten-Passage, näselnde Triller der Klarinette, das Bisbigliando einer Harfe. Man bereitet sich offenbar auf die Ouvertüre vor, denkt Walder ... Nein, wie er näher hinschaut, bemerkt er den Kapellmeister, der den Takt zu diesem wüsten Lärm schlägt. Dieser Lärm ist also beabsichtigt, er selbst stellt die Ouvertüre vor ... Jedes Instrument spielt beliebig drauf los, macht sich von Zeit zu Zeit geltend, extemporiert. Alle möglichen Tonarten, alle Rhythmen, alle Klangfarben sind durcheinander geschüttelt, und dem Hörer wird zugemutet, diese ärgerliche Regellosigkeit für ein einleitendes Musikstück, späterhin für Begleitung des Ballets zu halten.

Nun treten die Tänzerinnen auf.

Ein gelber Reflektor überschüttet sie mit leichenhaftem Licht. Ihre magern Leiber zittern in häßlichen Kleidern, manche haben Geschwüre an den dünnen Armen, einer fällt die Frisur. Mit müden lustlosen Schritten umkreisen sie die Bühne, ihre Rücken sind gekrümmt, aus den Augen leuchtet eine hysterische Hitze ... Die Prima-Ballerina, einer verfetteten Haremsdame ähnlich, tritt aus ihrer Mitte vor, hopst an die Rampe, versendet eckige Armbewegungen, die den Dissonanzen des Orchesters einen tiefen ekelhaften Sinn zu verleihen scheinen; dann beugt sie den Rumpf unbehaglich und lüstern zurück, hebt ihn mit Mühe wieder auf, läßt ein stupides Lächeln wie aus Pflichtgefühl über die Lippen huschen, endlich wendet sie sich, zeigt dem Publikum das weit hinabreichende V ihres Rücken-Dekolletés, wobei man an ihren Schulterblättern bemerkt, daß sie ein wenig einseitig ist. Im Hintergrund stolpert sie und fällt der Länge nach nieder ... Während man sie aufhebt (sie scheint sich wirklich verletzt zu haben) zeigen die andern Mädchen ihre schlechteingeübten nervösen Künste. Keine Geste gelingt zugleich; wie beschämende Echos heben sich hie und da Füße und Arme, wenn schon längst alles vorbei ist; nichts klappt, nichts geht ruhig aus, ein Menuett verfitzt sich unharmonisch und muß abgebrochen werden. Alle scheinen sich die größte Mühe zu geben, und doch entstehen Lücken in den Reihen, bei Drehungen suchen manche vergebens ihre Partnerin, oft fehlt in den Arrangements und Schlußstellungen die Symmetrie ... Die Schlußwirkung ist überraschend. Alle stürmen vor. Nun scheinen sie auf etwas zu warten. Eine an der rechten Ecke macht ermunternde Bewegungen, einige folgen ihr, andre wollen zweifelmütig nicht mittun. Es bilden sich Gruppen, aufregende Beratungen vor den Augen des Publikums in höchst blamierender Spannung. Endlich schlagen alle die Augen zu Boden und gehen mit schlaffen Händen, demütig, schuldbewußt ab.

„Du hast keine Idee, wie viel Mühe das gekostet hat," sagt Guachen. „Jetzt gehts schon ganz täuschend, bis auf einige Details." Damit verabschiedet er sich von seinem Begleiter und geht auf die Bühne, wo sich sogleich sein lautes Schelten erhebt ...

Aus dem Roman ‚Schloß Nornepygge', der bei Axel Juncker, Berlin und Stuttgart, erscheint.

Qualen/ von Peter Altenberg

Ich gönn' Dich jedem, der dieselbe Achtung hätte vor Deinem verträumten mysteriösen Wesen wie ich — — —.

Ich gönn' Dich dem, der auf Landpartien Dich beseeligt weiß, entrückt der Schwierigkeit des Daseins — — —.

Ich gönn' Dich dem, der wie ein zartes, kränkliches Kindchen Dich behandelt, nicht wie einen ausgewachsenen robusten ‚Streiter im Leben'!

Ich gönn' Dich jedem, der gerecht ist gegen Dich, und voraussichtig kommender Gefahren, seis für Deinen Leib, für Deine Seele — — —!

Ich gönn' Dich dem, der Dich geleitet, wie bewährte Bergführer in den Alpen, die vor Schneewächten warnen, die, scheinbar sicher, keine Tragkraft haben!

Ich gönn' Dich allen denen, die, abgesehn von ihrer Leidenschaft, irgend etwas haben von der Sorgfalt einer alten, anhänglichen Kinderfrau für Dich!

Nur dem gönn' ich Dich nicht, der Dich in sich hineintrinkt wie einen Labetrunk, wie Chinin für Fieber, für seiner Nerven Irrsinn eine Heilung, und als Gesundeter undankbar von dannen zöge — — —. Dem gönn' ich Dich nicht!

Dankbarkeit wenigstens sei die hehre Tochter erlöschender Liebe! Niemand ziehe lächelnd an Dir vorüber — — —.

Bist Du, Geliebteste, nur ein Labetrunk am Wege?!? Sei ihnen ein Schicksal und ein Verhängnis!

Ich gönn' Dich dem, dem Du ein Schicksal wirst!

Da will ich meinen Gram mit mir allein besprechen — — —.

Rundschau

Der neue Shaw

In der kleinen Carfax Gallery in London kann man zurzeit eine ganze Reihe meist sehr witziger und treffender Karikaturen bekannter englischer Zeitgenossen von der Hand Max Beerbohms sehen. Man geht schon in guter Stimmung hinein, denn man weiß, man wird eine sehr anregende halbe Stunde dort verleben und manchen Einblick in Wesen und Treiben und Wirken gewisser Personen gewinnen, den man sich sonst nur durch langwieriges Lesen verschaffen könnte. Aber wenn nun statt des einen kleinen Raumes voller Karikaturen die etwa zwanzig Riesensäle der Royal Academy damit gefüllt wären! Der Himmel bewahre uns. Aus der Freude, dem Genuß und Gewinn würden Langeweile, Mühe und bloße Verwirrtheit werden. Die Augen würden schmerzen, und mit dem innern Sehen wäre es aus für längere Zeit.

So ist es mit Shaws neustem

Stück. Nur daß hier äußeres und inneres Ohr an Stelle des Auges tritt. Shaw nennt sein neustes Stück ‚Getting Married' (etwa: Vor der Hochzeit) auf dem Theaterzettel eine ‚Konversation', einem Interviewer gegenüber eine ‚instruktive Konversation'. Vielleicht könnte man sie gar eine sacra conversazione nennen, denn ‚heilig' ist das Thema, ‚heilig' sind wenigstens zwei der beteiligten Personen, der Bischof und ein Padre, und mit dramatischer Kunst hat das Stück etwa die gleiche Verwandtschaft, wie jene italienischen Heiligengruppenbilder, die man eben als sacra conversazione zu bezeichnen pflegt. Warum nur Shaw — der sich, möchte man sagen, immer mehr und mehr zum Hogarth seiner Zeit entwickelt hat — nicht die erste Regel alles Lehrens lernt: die Aufnahmekraft seiner Schüler nicht zu überschätzen? Drei solide Stunden eine Shawsche Karikaturpredigt mit lebenden Bildern anzuhören, ist und bleibt zuviel, und was Shaw wollte, wird so nicht erreicht. Hogarth berichtet in seiner klaren und direkten Marriage à la Mode seine Geschichte in etwa fünf oder sechs Kapiteln, und damit ists abgetan. Shaw ruft die alten Griechen herbei und schüttet in einem dreistündigen Akt alles aus, was er über die Ehe und die Menschen und noch mancherlei andres zu sagen hat. Und nur für die Bequemlichkeit der Zuhörer, wie auf dem Zettel vermeldet wird, senkt sich der Vorhang zweimal, um die gleichen Personen in der gleichen Attitüde wieder zu enthüllen, wenn er sich von neuem gehoben hat.

Shaws Stück ist eine Karikatur, wie es Hogarths Kupfer sind. Und es hat die gleiche Absicht und stammt aus der gleichen Quelle. Viel menschliches Fühlen, viel menschliches Verstehen, viel menschliches Mitleiden und wiederum viel Freude am Hauen und Stechen und ein großer Teil künstlerischen Sehens und Arrangierens eignet beiden, und so stellen sie Karikaturen hin, die des Menschlichen voll sind und uns fast wie eigengewachsene Geschöpfe berühren würden, wenn nicht das Können des Künstlers öfters erlahmte und ein einziges Wort, ein verfehlter Witz uns die Drähte sehen ließe, an denen die Masken hüpfen und springen. Shaw will die Menschen lehren. Aber schon von vornherein sieht er sie als Karikaturen, denn sein Sehwinkel ist nicht normal. Dann zeichnet er diese schon seltsamlich konzipierten Figuren noch absichtlich voller Tücken und Nücken, um recht viel unerwarteten Witz aus ihnen herauszuziehen, und letztlich spornt er als sein eigner ‚producer' (Regisseur) seine Landsknechtschar an, sie ganz in diesem Sinn aufzufassen und wiederzugeben. Shaw sucht sich ja seine Schauspieler selbst aus, und es ist interessant, seine Wahl zu verfolgen, zu sehen, wie er darauf ausgeht, nicht blos in äußerer Erscheinung und innerm Wesen möglichst entsprechende Künstler für seine Rollen zu finden, sondern wie er immer die wählt, die ihrer ganzen Art nach noch um eine Schattierung die Haupteigenschaft der Figur übertreiben werden, wodurch eine ganz klare und an sich ja auch köstliche, oft erfrischende, dabei instruktive und sozusagen menschliche Karikatur herauskommt. Aber drei Stunden und nur Karikaturen! Bis zu einem gewissen Grade kennt Shaw sein Publikum. Eine direkte Predigt à la Hogarth wagt er ihm nicht zu bieten: man würde ihn als ‚Bauernpfaffen' zum Tempel hinausjagen. Befinden wir uns doch im zwanzigsten, nicht im achtzehnten Jahrhundert! Darum muß aller Witz, jeder gute

Einfall her, und aneinandergereiht müssen sie aufmarschieren wie eine Reihe Soldaten in prunkenden Uniformen, um Auge und Ohr zu blenden. Jetzt bekommts der zu hören — da lachen die andern; jetzt diese — da lacht der erste . . . und so gehts fort, bis sie alle über sich selber lachen. Das wäre nun ein treffliches Resultat. Aber sie lachen über sich selber, ohne es selbst zu wissen, ohne sich ihrer eigenen Torheiten bewußt zu werden; sie lachen über alles, weil ihre Hirne sich zu drehen beginnen, weil schwarz für sie weiß, weiß für sie schwarz geworden ist. Und dann gehen sie hinaus und sind die Alten. Shaw wird wohl doch noch lernen müssen, einzusehen, daß er zwar dramatisch der englischen Bühne geholfen hat — denn schließlich zwingt er die Leute doch, ihren Kopf mit ins Theater zu bringen; daß er aber auch auf seine indirekte Weise, auf dem Wege von Witz und Karikatur, es nicht erreicht hat, die Schaubühne hierzulande als ‚moralische Anstalt' zu etablieren, so wenig das einst Hogarth mit seiner Kunst gelungen ist.

Näher auf das vorliegende Stück einzugehen, das eine neue Vedrenne-Barker-Periode erfreulicherweise mit Erfolg einleitet, diesmal im Haymarket Theatre des Mr. Harrison, der so den beiden die Extrasorgen eines eigenen Hauses abnimmt das hat wenig Sinn. Denn irgend welchen Bau besitzt es nicht, auch keine äußere oder innere Entwicklung. „Wir scheinen nicht vom Fleck zu kommen," sagt der Padre des Stückes des öftern, und er hat Recht. Einen Schluß gibt es nicht. Es wird einfach abgebrochen, wenn auch das eine junge Brautpaar, um dessen Heirat es sich handelt, nach langen Diskussionen schließlich doch schnell noch zum Altare schreitet. So englisch übrigens das Stück auch in vielen Einzelheiten ist — es dürfte trotzdem wohl in Deutschland auf die Bühne kommen; denn wer könnte einem so allgemein menschlichen Thema wie der Ehe und dem Verhältnis der Geschlechter zu einander widerstehen! Eigentliche Pikanterie darf man freilich nicht erwarten. Die liegt Shaw fern, Gott sei Dank. Vielleicht hält er denen, die danach gieren, auch einmal eine Standpauke. Es täte ihnen gut. Aber sie müßte kürzer sein.

Frank Freund

Krefeld

Zwei Jahre haben genügt, die Theaterverhältnisse in Krefeld gründlich zu ändern. Zwei kurze Theaterwinter. Seit den Herbsttagen des Jahres 1906 sitzt Herr Pester-Prosky in der Direktorstube des Theaters und über den Hauptbüchern. Und seitdem ist vieles anders geworden . . . Besser? . . . Ich bestreite es. Nicht, weil ich die frühere Direktion (Otto) auf Kosten der neuen loben will, sondern weil die Tatsachen es selbst lehren. Es tut not, hier — an erhöhter und sichtbarer Stelle — auszusprechen, was wiederholt freimütige Kritik vergeblich betonte: daß das Schauspiel des krefelder Stadttheaters auf ein Niveau gesunken ist, auf dem ernste Bühnenkunst nur kümmerlich gedeiht; daß hier, wo einst heiligster Ernst die Aufgaben einer strebenden Bühne zu erfüllen suchte, müde Verdrossenheit jeden Hauch lebendiger Frische verscheucht und eine provinzielle Theatermache einen mühsam errungenen und festgefügten Ruf aufs Spiel setzt.

Man muß schon diesen Theaterwinter selbst erlebt haben, um die ärgerliche Stimmung des Schauspielfreundes zu verstehen. (Gerechterweise muß festgestellt werden, daß in der Oper zum Teil Gutes geleistet wurde.) Man muß vor den

Trostlosigkeiten und rüden Plattheiten des Repertoires gestanden haben, um etwas von dem Gefühl der Enttäuschung zu verspüren, das jedem erwacht, der Stillgehegtes von neuem zu den toten Wünschen legen muß. Die Direktion glaubte, allen künstlerischen Verpflichtungen glücklich entronnen zu sein, wenn sie den letzten Wochentag den Klassikern reservierte. Im übrigen bot der Spielplan Gestriges, Totgeglaubtes, Längstverjährtes; keinen von den Werdenden, von den Kommenden, von den Jungen. Es war ein Zehren vom alten Besitz, ein Stillstehen auf längst eroberten Schanzen. Nirgends das Bestreben, einen Weg zu finden; nirgends der Ehrgeiz, eine Idee zu formen. Kurz: es war verdrießlich. Denn was bedeuten zwei Ibsen-Abende in einer Saison?!

Im Herbst dieses Jahres beginnt Herr Pester-Prosky das dritte Geschäftsjahr. Aber ich wage nichts mehr zu hoffen. Hermann Bagusche

Neues Theater

Die ersten Menschen', zweiaktige Tragödie von Otto Borngräber. Die Urwelt nach dem Paradiese. Öde, zerklüftete Felslandschaft. Darüber ein dunkelblauer Himmel. Ziehende Wolken; huschende Schatten. Dramatis personae sind sämtliche auf Erden vorhandenen Menschen: Adam, Eva, Kain und Abel. Monsieur, Madame — et deux bébés, die sachte ins Alter männlichster Wunschträume gewachsen sind. Eva hat lange goldene Haare und schwellende Brüste; die drei Männer sehen wie die Eichenkranzriesen des preußischen Wappens aus. Abel, der schöne Knabe, ist der glatteste, weißeste unter ihnen. Es ergibt sich Unheil daraus, daß Eva die einzige existierende Dame ist. Sie ist sehr sinnlich und redet darüber in schlicht-plastischen Worten, die gleichsam erst geboren werden, zum ersten Mal einer menschlichen Lippe sich entringen. Die Quintessenz ihrer Wallungen: „Ach, könnt ich noch einmal so lieben!" Den Adam. Doch der ist abgeneigt, äußerst unwirsch: „Immer denkt Eva nur an Kuß!" Worauf diese: „Immer ist ernst Adahm!" Und endlos variiert sie: „Noch einmal: Adam, wie er jung war!" Adam wünscht, was sicher weiblich gekräuselter Spottlust ebenso bedenklich wie lächerlich erscheint, zu arbeiten. Ist gleichfalls unbefriedigt. Braucht Ideale. Und flammt erst auf, als Abel, aus visionärem Innern, die Existenz eines Gottes, eines allgütigen Vaters, kündet. Diesem Gotte wird ein Lamm geopfert; und karminrot züngeln Anilin-Flammen gegen den knallblauen Himmel, inmitten braun wogender Nebel. Kain, eine problematische Natur, verschließt sich dem Kultus; er ist irdisch und skeptisch. Höhnt kritisch das Anthropomorphische des Abel-Gottes und rast, wilden Gärungen Sättigung sehnend, ins Weite, ins Wüste. Die interessanteste Figur des Stückes (was nicht viel besagt). Nicht zwar mit dem krampfigzärtlichen Solidaritätsgefühl Baudelaires erschaut, doch immerhin zu etlichem straffen Trotze aufschäumend. Es verpufft; der Rasende findet keinen Partner. Das Weib ists, das er süchtig ergiert ... „Gebt mir, was ich brauche!" „Ich will kein Glück: ich will den Genuß!" „Ich bin ein einsamer Mann!" Der zweite Akt spielt in einer „monddurchglänzten Frühlingsnacht" (die Differenz von Tieck ist Eigentum des Dichters). Adam schläft in seiner Höhle. Eva, empfänglicher denn je, rennt den Pubertätswehen des weißen Abel in die Arme, versteckt sich mit ihm ins Gestein. Da kehrt Kain, der Lustgemiedne, zurück, wittert schnup-

vernd das brünstige Frauenfleisch und erschlägt den, den er von ihm umklammert sieht: den guten Bruder. Der erste Tote, bleich ins Mondlicht gestreckt. Adam, aufgescheucht, gleich sehr erkennerisch: „Alles Geschehene hat sein Recht!" Der Mörder wird wilden Tons verflucht, irrt ‚unstät' davon. . . Primitiv? ja (und der Lächerlichkeit, bis auf wenige Momente, knapp entgangen); tief? kaum. Und wenn schon: was solls uns? Ein trüber, beängstigender Abend. Das Gegenteil von Theater (dem nur germanische Tölpelei derart Gewalt antut; 's ist täppisch, fast läppisch) . . . Die Spieler, zur Schwermut gezwungen, blieben ihrem Schicksal fremd. Höchst peinlich war Herr Eißfeldt anzuhören. Sein steiler, steifer, stierer Abel — dieser Prophet im Stimmwechsel: oh! . . . Trotz allem tobte am Schluß eine fanatisierte Galerie: Borngräber! Kreischte breithüftige Hysterie am Spieße: Borngräber! Zerfleischten zigarettengelbe Hände idealistische Schenkel: Borngräber! Schwitzte es im Jägerhemd: Born . . . Und dann brüllten sie noch, nicht minder zerstört, nach dem Regisseur. Da schlüpfte auch Herr William Wauer aus dem Gehäus und neigte sich.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

Die ersten Menschen

Lokalanzeiger: Einige werden dafür sein, viele dagegen; ich gehöre zu den vielen. Die Sprache ist nicht arm an guten Gedanken, aber auch reich an Verstiegenheiten und Phrasen.

Berliner Tageblatt: Die Armseligkeit der poetischen Sprache, die Monotonie des Gedankens besiegelt die Plattheit dieser ersten Menschen. In einer Zeile der Genesis steckt mehr Schwung als in diesem bombastischen Schwulst.

Morgenpost: Das Ganze hat wohl mehr Eignung zur musik-dramatischen Gestaltung; im Rausch des Orchestralen hätte man mehr von dem ‚Mysterium' vernommen als aus der Halbmusik der Borngräberschen Rezitation.

Börsencourier: Einen tiefern Anteil an den ersten Menschen und ihren Schicksalen konnte man nirgends nehmen.

Vossische Zeitung: Was in diesem redseligen Mirakelspiel überhaupt dramatisch faßbar ist, hat den Charakter des Erkünstelten und Erklügelten, eines perversen Konfliktes, der in die Einfalt hineingetragen ist und uns abstößt und anfröstelt, weil ihm nichts in unserm Fühlen entgegenkommt.

Deutsche Uraufführungen

10. 4. Arthur Lippschitz: Die gute Partie, Schwank. Berlin, Neues Theater.

E. Hängi: Das letzte Belenopfer, Einaktiges Nokturno. Colmar, Stadttheater.

Edwina Nötel: Nelida, Einaktiges Lebensbild. Graz, Schauspielhaus.

Erwin Belger: Turmschwalbe, Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

11. 4. Gräfin Margarete Keyserlingk: Ein Todesurteil, Einaktiges Schauspiel. Breslau, Lobetheater.

Johanna Wolff-Hamburg: Die Meisterin, Schauspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

12. 4. Alinda Jacoby: Saulus, Biblisches Drama. Mainz, Stadttheater.

Alexander Möller: Kaiser Maximilian, Trauerspiel. Münster, Stadttheater.

Die Nummern 23 und 24 erscheinen am 11. Juni — als erste der Doppelnummern, die zu Beginn dieses Jahres für die Monate Juni, Juli, August angekündigt worden sind.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 23/24
11. Juni 1908

Talmas Tod / von A. F. P. (Wien)

Ein tragi-komischer Akt

(Aus einem Zyklus ‚Komödianten‘:
Talmas Tod; Die Hanswurstin; Casanova)

Der Schauspieler Talma
Der Doktor Laplace
Mimi Gérard

Paris Herbst 1826

Nicht zu tiefe Bühne: Talmas Schlafzimmer im Empirestil. Im Hintergrunde, doch näher zur Seite, ein großes pompöses Himmelbett. An den Wänden, unter Glas, eingerahmte Theaterzettel, Talmabilder. Auf dem Kamin Talmas Büste. Ein großer Lorbeerkranz mit rot-weiß-blauer Schleife, auf der in Goldbuchstaben leuchtet: Napoleon. Ein Toilettentisch mit vielen, vielen Utensilien, wie der Toilettentisch einer mondänen Dame. Rechts vorn der Kamin mit verglimmendem Holzscheitfeuer. Davor ein altväterischer breiter Lehnstuhl. Links Türe in ein Vorzimmer. Neben ihr ein großer Glasschrank mit vielerlei glitzerndem Zeug darin: Medaillen und Kettchen und Stockgriffe und Uhren. Man muß die persönlichen Beziehungen des Bewohners zu allen Dingen im Gemach spüren. Man muß merken, daß an all diesen Kleinigkeiten und Zetteln und Bildern starke Erinnerungen haften, daß sie mit Zärtlichkeit aufbewahrt wurden.

Erste Szene

Talma liegt in seinem Bett; auf dem Rücken, lang hingestreckt, regungslos, mumienhaft starr. Aus den hochaufgetürmten Kissen sticht nur seine spitzige Nase heraus. Eine baumwollene dottergelbe Nachtmütze mit eingezogenem grünen Bande deckt den ausgemergelten kahlen Schädel.

Neben dem Bett ein niederes Tischchen mit Medizinflaschen, Büchern und allerlei Kleinigkeiten. Vor dem Bett ein großes Tigerfell und ein Paar pelzgefütterte, rote Hausschuhe. Auf einem Haubenstock eine Perücke, Glatze imitierend, doch mit schwarzen Löckchen an den Schläfen. Vor dem Spiegel des Toilettetisches sind die Wachskerzen entzündet, sonst kein Licht im Zimmer.

Vor dem Kamin Dr. Laplace. Er ist ein behäbiger, kleiner, gutmütiger, aber ziemlich ernster Herr, keineswegs onkelhaft jovial. Graues Haar, grauer Backenbart, Vatermörder, umständliche weiße Halsbinde. Er wärmt sich die Hände, schreitet dann leise zum Bett, beugt sich vor, horcht. Greift dann nach einer Arzneiflasche, hält sie prüfend gegen das Licht.

Dr. Laplace: Wieder nicht genommen! Eigensinnig und mißtrauisch bis zum letzten Atemzug. (Stellt das Fläschchen zurück) Helfen würde es ohnehin nicht mehr. (Er betrachtet den Schlafenden. Nach einer kleinen Pause) Es ist seltsam!

Talma (ohne sich zu rühren): Was ist seltsam, Doktor?

Laplace (abwehrend): Sie sollten nicht sprechen.

Talma (hartnäckig): Was ist seltsam, Doktor?

Laplace: Ich hatte eine eigentümliche Empfindung, als ich Sie so reglos schlummern sah ... (Abweisende Handbewegung) Ach was, Unsinn!

Talma: Reden Sie, Doktor — zu mir. Ich hörte im Halbschlaf, wie Sie Monologe murmelten, und ich muß wissen, was es war.

Laplace (zögernd): Es ist häßlich, was mir durch den Kopf ging ... wie ich Sie so daliegen sah, dachte ich ... nun ja ... ich dachte, es wäre aus, Talma ... es wäre Ihr letzter Schlaf. Und da zogen vor meinem innern Aug plötzlich die unvergeßlichen Szenen vorbei, in denen ich Sie auf der Bühne sterben gesehen ... Und ... aber Sie dürfen das nicht mißverstehen —

Talma: Und?

Laplace: Und ich staunte darüber, daß ich jetzt wohl den tiefsten Schmerz, aber nicht jene wunderbare Ergriffenheit spürte, wie damals, als Sie das Sterben nur spielten.

Talma (richtet sich halb auf, den Kopf seitlich in die rechte Hand gestützt, viel munterer, Feuer im Auge): Nur spielte? Doktor, ich hänge am Leben. Aber ich sage Ihnen, es ist leichter, wirklich zu sterben, als den Tod gut zu spielen ... Was ist dieses Gefühl der Ohnmacht, des Hinschwindens, das mir jetzt so oft meine letzte Minute anzukündigen scheint, was ist es gegen die unbeschreiblichen, unnennbaren Erschütterungen, in denen mein gesunder Leib und meine gesunde Seele bebten, wenn sie einem letzten heldischen Augenblick seinen gewaltigsten Schrei, sein tiefstes Kolorit, seine satteste Geste abzwangen? Ha, wie sie schluchzten (mit großer Geberde) alt und jung, Volk und Könige! Und, Doktor, ich empfand allen Schmerz aller sterbenden Kreatur und doch die höchste schöpferische Wonne. Laplace, ich war trächtig von ungeheuern Schicksalen und gebar — den Tod! So starb Talma ... (Wechsel im Ton, vulgär, giftig) Aber die Zeitungsschreiber, diese ekeln, neidischen Burschen, die redeten davon in kümmerlichen Worten, und ihre Ekstase keuchte kurzatmig hinter mir her. Nicht einmal das Talent der Bewunderung, die Gabe der Hingerissenheit haben diese kaltschnauzigen Tageschroniqueure — übrigens, ich lese nie Kritiken! ... nicht um den Aerger, nur um die Langeweile zu ersparen. (Wieder

ganz im großen Stil) Ah, die Dichtkunst, sie hat mir schlecht vergolten! ... Ich fand das erhabenste Spiel für die Worte der Poeten, aber sie fanden nur flügellahme Worte für mein Spiel. (Grimmig) Sie haben mich um die Nachwelt betrogen! In hundert Jahren wird mein Name der Welt nicht mehr bedeuten, als der eines (mit leiser Geringschätzung) Napoleon! (Er sinkt erschöpft in die Kissen)

Laplace: Talma, Sie dürfen sich nicht aufregen.

Talma: Sagen Sie mir das, wenn ich tot bin, Doktor! Früher kann der Komödiant auf diesen Ratschlag nicht achten ...

Laplace (achselzuckend): Ja, wenn Sie Ihr Leben künstlich verkürzen wollen ...

Talma: Pah, lieber Doktor, mit dem Tod schrecken Sie mich nicht ... ich bin schon zu oft gestorben. — Ich sagte Ihnen schon ... Wenn ich auf der Bühne starb, ja, dann war es großes Schicksal ... mein wirklicher Tod ist nur kleine Episode ... Um wirklich sterben zu können, dazu muß man nicht einmal im Konservatorium gewesen sein ... Das kann jeder ... aber mächtiger — und schwerer zu erlernen — als Leben und Sterben ist die Kunst ... Sie ist die Ursprache ... das Idiom Gottes ... Das Leben ist nur eine schwächliche Uebersetzung! ... Doktor, wenn ich auf der Bühne starb, ja! da zerrissen die Millionen Ankerketten, die Seele und Leib an einander binden. Das waren Schmerzen! Aber jetzt? Es ist, als ob gemächlich ein Knoten nach dem andern gelöst würde. (Lächelnd, halb spöttisch) Und Ihre guten, sanften Freundeshände helfen dabei, mein wackerer Laplace!

Laplace: Menschenhände sind machtlos, Talma, wenn ...

Talma: Wie? Menschenhände machtlos? (Er hält seine rechte Hand hoch, betrachtet sie zärtlich, sie ist weiß, mager, wächsern, fast lichtdurchlässig) Diese Hand streckte sich — und die Massen starrten atemlos. Sie hob sich drohend — und ein Parterre von Königen erbleichte. So strich sie durch die Luft — und Roms imperatorische Erhabenheit stand vor den Zuhörern ... Die Hände von Malern, Bildhauern und Aerzten mögen machtlos sein, aber Schauspielerhände sind Schöpferhände — wie die Hände Gottes! ... Mich friert!

Laplace (hüllt ihn sorglich in die Decke): Sie müssen jetzt hübsch ruhig bleiben ... Ein klein bischen Geduld haben ... die Gesundheit will auch gelernt sein, wie jede andre Rolle ...

Talma (wehmütig, resigniert): Ich lerne nicht mehr, Doktor ... Ich fange langsam an, zu vergessen ... (Mit heiserer Stimme) Und das ist das Aergste! ... Heute Nacht hatt' ich einen entsetzlichen Traum ... Ich war Cinna und sprach die Verse des Cid! (Er bedeckt schaudernd sein Antlitz mit den Händen) Ist das nicht gräßlich? Nicht ich sprach die Verse, ein dämonisches ‚Es' warf sie aus mir, meine Seele spie diese falschen Verse aus, wie unverdaute Speise. Und mir mußte das passieren, mir, Talma, dem Stolz Frankreichs. Ich hörte den Pöbel heulen.

Immer näher kam es herangerollt, eine wilde Brandung von Pfeifen und Johlen und Zischen. Wann hatte ich dieses höllische Toben und Brüllen nur schon vernommen, diese tierisch-schnappende, kläffende Freude? Ja, damals, als sie den Bürger Capet auf der Straße mit Kot beschmissen und ihm ihren eklen schimpflichen Atem ins Antlitz pfauchten . . . Und nun sollte wieder ein Königshaupt fallen. Hinab, großer Talma, in den Staub! . . . Als ich erwachte, war ich in Schweiß gebadet, von Fieber geschüttelt, aber, (glückselig lächelnd) Doktor, es war nichts, nichts, nichts . . . Nur Todesangst . . . Blos kindische Furcht vor dem bischen Sterben . . . Und ich hatte nicht die Verse auf der Bühne vertauscht . . . Nur der Tod hatte sich angekündigt, nicht (wie befreit aufatmend, die Hand auf dem Herzen) die Lächerlichkeit!

Laplace: Sie sind ein Held, Talma! Ich kenne nur noch einen Mann, der in so philosophischer Ruhe dem Tode entgegensieht. Es ist mein Onkel, der große Laplace.

Talma (lächelnd): Gibts noch einen großen Laplace, außer meinem lieben Aesculap?

Laplace: Einen wirklich großen sogar! Und ich bin stolz darauf, sein Neffe zu sein . . . Lassen Sie sich ein wenig von meinem Onkel erzählen. Denken Sie, mein Onkel ist ein Mann, der dem Universum Gesetze gibt und den Sonnen ihre Bahnen weist! . . . Er hat in die Schächte und Schlünde der Unendlichkeit geblickt und uns Botschaft vom Uranfang des Alls gebracht. Und, seltsam, seine Theorie deckt sich mit jener eines berühmten deutschen Professors in Königsberg. Er heißt Kant. Die beiden großen Männer haben einander nie gesehen, nie gesprochen, niemals ihre erhabenen Gedanken mit einander getauscht. Ihre gewaltigen Ideen begegneten sich im kosmischen Urnebel. Ist das nicht wunderbar?

Talma (deklamierend, mehr für sich): „Er weist den Sonnen ihre Bahnen" . . . „Des Alls Uranfang" . . . „Kosmischer Urnebel" . . . Es klingt gut. Es hat Bühnenresonanz. Die Leute verstünden nicht viel, wenn ich so von der Szene herab zu ihnen redete, aber sie hätten doch die Empfindung: Etwas Großes! Etwas Tief-Gewaltiges! (Deklamiert) „Kosmischer Nebel wallt" . . . (Nachlässig) Wann hat mich Ihr Onkel zum letzten Mal spielen gesehen?

Laplace (lächelnd): Mein Onkel, glaube ich, der war überhaupt noch nie in einem Theater.

Talma: Ah, der lebt wohl bei den Kannibalen?

Laplace: Ja, er lebt in Paris.

Talma (immer höher im Bett aufgerichtet): Lebt in Paris? Hat Talma nie spielen gesehen? Wie alt ist denn der famose Zeitgenosse?

Laplace: Sechsundsiebenzig Jahre. Aber noch recht rüstig. Sie könnten ganz gut sein Alter erreichen, wenn Sie sich nur ein bischen schonen wollten.

Talma (fast schreiend): Sechsundsiebenzig Jahre? Lebt ein Menschen-

alter in derselben Stadt, in der ich spiele und fischt im (mit Verachtung) ‚Urnebel' herum, im (höhnisch) ‚Kosmischen Urnebel' — wie albern affektiert schon die Worte klingen! — glotzt sich auf Sternwarten die Augen rot und weiß nicht, daß man durchs Opernglas tausendmal mehr Welten sieht, als durch alle Fernrohre? Ach, Sie wollen sich wohl lustig machen über — Ihren Onkel!

Laplace (ein wenig gereizt): Nein, das will ich gewiß nicht. Mein Onkel versteht nichts von Kunst. Mein Onkel ist ein Gelehrter. Er sucht die großen Wahrheiten und nicht die großen Illusionen.

Talma: Ach was, leere Worte! Ein Mann, der jahrzehntelang in Paris lebt und Talma nie gehört und gesehen hat, der ist ein Schwachkopf oder ein Narr, der unvernünftigen Gebrauch von seinen Ohren und Augen macht. Ihr Onkel hatte die Chance, Talmas Zeitgenosse zu sein, mein Herr! Er ließ sie unbenützt verstreichen und hantierte lieber mit ‚Urnebeln' und ‚Weltallen' herum. Das nenne ich — Kleinigkeitskrämerei! Ich bedaure Ihren Herrn Vatersbruder und ermächtige Sie, es ihm zu sagen.

Laplace: Sie wissen doch, Talma, was für ein Bewunderer Ihrer Kunst ich bin . . . aber ich glaube, wenn auch mein Onkel nie Ihr Zuschauer war, er hat deshalb nicht minder Großes gesehen.

Talma (auffahrend, ordinär, spuckend): So, wen denn? Ha? Wen? Aristide Calmette vielleicht, mit seinem ewigen Schnupfen, den sentimentalen Triefaugen und dem stumpfen Friseurlächeln? . . . Oder den schändlichen Hamlet des Monsieur Bombricourt, diesen irrsinnigen Hampelmann mit dem Organ einer betrunkenen Krähe? . . . Oder den (höhnisch) ‚großen Decourcelle', in dessen Bauch man bei der Sektion ein paar Millionen Endsilben finden wird, die er während seiner schauspielerischen Tätigkeit verschluckt hat? — Oder den Halbtrottel Pollin? (Er sinkt atemlos in seine Kissen zurück)

Laplace (um ihn bemüht, sehr sanft): Aber Talma, ich sagte Ihnen doch, mein Onkel geht nie ins Theater . . . Was für ein großes Kind Sie sind!

Talma (gleich ganz kindisch verzärtelt, wehleidig, ein bischen verraunzt, leise im Ton): Ja, ‚Kind'! Da mögen Sie wohl recht haben . . . Genies haben immer etwas unzerstörbar Kindliches. Wir sind alle so hilflos, so unpraktisch, die Dupes für jedermann . . . Wir können nicht rechnen, wir glauben alles, wir nehmen jedes Märchen ernst und hören überall Märchen. Was war das gleich für ein nettes Märchen vom großen Onkel, das Sie mir vorhin erzählten? Lieber, lieber Doktor, ich wollte Sie nicht kränken . . . grüßen Sie den Onkel vom großen Talma und sagen Sie ihm, er hat viel versäumt! Er hätte seine Zeit wirklich besser verwenden können. Es gibt wichtigere Dinge als Sonnenbahnen . . . Wen, um Gotteswillen, interessiert denn so was? . . . (Leise) Mir ist nicht sehr wohl, lieber Freund . . . (Plötzlich, halb zischelnd) Doktor, ich will noch nicht sterben. Helfen Sie mir doch! (Mit gezwungener Heiterkeit) Ich möchte, daß mich Ihr Onkel

noch einmal spielen sieht ... Das bin ich Ihrem Verwandten schuldig ... Doktor ... ich möchte noch nicht sterben ... ich habe so furchtbare Angst vor dem Tode ...

Laplace: Ein Talma stirbt nicht! Der große Talma lebt fort im Gedächtnis der Nachwelt ...

Talma (verzweifelt, rasch, sich an den Arzt klammernd): Nein, nein, nicht mit der Nachwelt trösten, Doktor ... Ich spucke auf die Nachwelt, ich spucke auf die Unsterblichkeit ... Die Mitwelt, die Lebenden! ... Die jetzt auf der Straße gehen, und in den Stuben sitzen und atmen und lachen und weinen ... weinen!! ... (Wie in Erinnerung versunken) Doktor, Doktor, was für eine Seligkeit, wenn Tausende über mich weinten ...

Laplace: Ganz Frankreich wird weinen, wenn sein Talma stirbt.

Talma (in Angst und Verzweiflung hin und her geworfen): Nicht so ... was kümmern mich die Tränen, die ich nicht sehen werde ... mögen sie sich in allen Pfützen ihres Gelächters wälzen, wenn ich tot bin. Aber ich will sie weinen sehen, ich auf der Bühne die im Theater ... Ich will es wieder spüren, wie ihr Herzschlag stockt bei meinen Worten ... Ah, Laplace, wenn ich alle diese Menschen schluchzen hörte, wenn ich in aller Augen die Tränen zittern sah, die meine Kunst ihnen erpreßt hatte — das war das Köstlichste! Mein Herz trank diese Tränen, sog sie gierig ein — es war ein seliger Rausch. Der holdeste, tiefste Rausch, der den Künstler beglücken kann ... Und jetzt nie mehr, nie mehr! ... Doktor, Freund ... lassen Sie mich noch nicht sterben! ... Ihr Onkel ist sicher ein viel, viel größerer Mann als ich ... was bin ich denn? Ein Komödiant, ein kleiner tragischer Spaßmacher ... ein trübseliger Hanswurst ... der Dichter unscheinbarster Knecht ... Ein Kind, ein ganz, ganz kleines, ohnmächtiges Kind. Calmette hatte ein viel besseres Gedächtnis als ich, und Bombricourt schlug mich in Liebesszenen ... Ekeln Sie sich nicht vor mir, Laplace? Meine Worte riechen ja nach Schminke. Mein Atem stinkt von Leim und Lampenöl ... Ich bin niemand, ich bin gar nichts. (Er berauscht sich förmlich in Exzessen der Selbstverkleinerung) Ich bin ein Publikumsnarr, der letzte, der letzte, der kleinste ... ein armer, armer, armer Gaukler, zu schlecht für den Jahrmarkt! (Er weint — mit aufgehobenen Händen) Nicht sterben! ...

Laplace: Aber Talma, Talma, wer spricht denn vom Sterben? Sie werden gesund. Sicherlich! Ganz gewiß!

Talma: Schwören Sie mirs, Doktor.

Laplace: Wozu denn gleich schwören? Sie werden gesund ... Sie werden bald wieder spielen ...

Talma: Schwören Sie, schwören Sie ... Oder, bei Gott, (mit einem jähen Griff nach dem Tischchen) ich stoße mir vor Ihren Augen diesen Dolch ins Herz.

Laplace: Also gut, ich schwöre.

Talma: Bei dem allmächtigen, dreieinigen Gott —

Laplace: Bei was Sie wollen.

Talma (schreiend): Bei dem allmächtigen, dreieinigen Gott!

Laplace: Bei dem allmächtigen, dreieinigen Gott!

Talma: Aaah! (Er sinkt in die Kissen, die rechte Hand fällt kraftlos herab)

Laplace (trocknet sich den Schweiß von der Stirne, leise): Auf deine Verantwortung, guter Onkel Atheist ...! Aber jetzt geben Sie das Messer her ... Er ist eingeschlafen ... (Er öffnet ihm die herabhängende Faust) Der Medizinlöffel!! ... Armer großer Komödiant! — (Kleine Pause)

Talma (schwach): Doktor!

Laplace: Sie haben ein wenig geschlummert.

Talma: Ich fühle mich auch ruhiger ... Weil ich doch jetzt nicht sterben muß.

Laplace: Keine Rede davon!

Talma (sehr erquickt und beruhigt durch den sichern Klang in Laplaces Stimme): Pah, der Tod hat ja eigentlich wenig Schrecken für mich. Nur, ob ich gut sterben werde, groß, nicht stillos und gemein wie ein Krämer ... Das ängstigt mich ... Aber Sie sollen zufrieden mit mir sein! (Wieder ganz im Deklamieren drin) Römisch wollen wir sterben, mein Arzt, wie Cinna und Brutus! ... Ob es mir auch gelingen wird? Ob ich genug Würde haben werde, genug Größe? ... Helfen Sie mir aus dem verfluchten Bett, Doktor! ... Ich will in den Lehnstuhl, der sieht einem Thron ähnlicher ... und nimmt im Museum weniger Platz weg, als das Bett ... Helfen Sie mir, Doktor.

Laplace (hilft ihm aus dem Bett, zieht ihm die roten Hausschuhe an, setzt ihm die Perücke vom Haubenstock auf. Er führt den in die rote Bettdecke wie in eine Toga gehüllten Talma langsam zum Lehnstuhl; dort läßt er ihn nieder)

Talma: Haben Sie den schleichenden Schritt gesehen? Fein, was? Ein Schritt, der mir allein gehört! Mein Schritt! Von einem Lehnstuhl kann man heruntergleiten und auf der Erde in guter Pose lang hingestreckt liegen bleiben, den Kopf auf der Lehne. Ein schöner Tod ... mit edlen Linien. (Er drapiert sich großartig im Lehnstuhl) Nun mag er kommen, man ist bereit ... Doktor, halten Sie das nicht für komödiantischen Irrsinn ... aber ich kann doch nicht sterben, wie ein Zuckerbäcker aus der Rue Taitbout? Oder wie der Sohn eines kleinen Advokaten, der zufällig Kaiser geworden ist. Ich habe den Monsieur genau gekannt ... Die Welt weiß davon ... Diesen Kranz schickte er mir, als er mich den Cid spielen gesehen ... Er war nicht untalentiert, hatte gute Anlagen, und ich würdigte ihn meiner Freundschaft.

Laplace (nickt): Er war Ihr Schüler.

Talma: Ja ... leider nicht besonders begabt ... Ich habe ihm gezeigt, wie man mit Anstand die Stufen zu einem Thron emporsteigt. Aber ich habe vergessen, ihm zu zeigen, wie man mit Würde heruntersteigt ...

Die Geberde macht den Kaiser! Er war zerstreut beim Unterricht . . . Darum hielt er sich auch nicht allzu lange und mußte vorzeitig aus dem Engagement.

Laplace (ironisch): Ja, das Publikum ist anspruchsvoll!

Talma (groß): Es hat Talma gesehen! (Nachdenklich) Ich glaube, ich habe meinen Beruf verfehlt . . .

Laplace: Das sagen Sie?

Talma: Ja, ja . . . Ich hätte, nachdem ich meine zahnärztliche Praxis aufgegeben, nicht in die Deklamationsschule, sondern in die große Politik eintreten sollen. Mich hätten Sie schon oben gelassen! Das Vergnügen, mich als König zu sehen, wäre ihnen nie zu fade geworden . . . und doch, sie hätten selbst mich gestürzt! . . . Um den Rhythmus meines Sturzes zu kosten! . . . Sie hätten mir die Augen ausgestochen, um Oedipus klagen zu hören . . . Nun, die Welt hat es ja doch gehört . . . Ich hätt' es in keinem Fall wahrhaftiger und lebendiger machen können . . . Ja, nun mag er nur kommen, Doktor . . . Wir sind gerüstet . . . Und ich glaub' Ihrem Schwur nicht. (Mit einem ängstlichen Blick auf den Doktor) Der Tod ist nicht weit. Er ist nah . . . Ganz nah . . . (Affektiert visionär) Ich höre ihn durch den Hausflur schlürfen, an den Wänden sich forttasten, die Treppe hinauf . . . Wie lang wird 's dauern — und er ist an meiner Türe, er hebt die knochige Hand, er — — (Es klopft)

Zweite Szene

Die Vorigen. Mimi

Talma: Ha!! (Er ist erbleichend zurückgefahren; auch Laplace ist jäh erschrocken; — die Türe wird sachte aufgeklinkt, es erscheint Mimi, ganz rosig, blond, zierlich, einen Strohhut mit Blumen auf dem reichen Haar. Fraisefarbenes Kleid, gefalteter weiter Rock. Sie trägt ein Veilchensträußchen in der Hand, bleibt verlegen an der Tür stehen — knixt dann sehr tief. Es muß mit dem Erscheinen dieses zierlichen Persönchens direkt heller im Zimmer werden)

Laplace (lachend): Nun, Talma, Ihr Tod ist ein liebliches Gespenst.

Talma (wieder ganz gefaßt, übertrieben leutselig): Nur näher, ohne Scheu, wir beißen nicht. (Zum Doktor) Nett, fein, was?

Mimi (kommt näher zu Talma heran; neuerlicher tiefer Knix. Sie stößt ein bischen mit der Zunge an): Meister! Verzeihen Sie, daß ichs wage . . . Aber ich hörte von Ihrer Krankheit, und da . . . Und ich dachte mir . . . (Sie reicht ihm ihre Veilchen)

Talma (nimmt die Veilchen): Also erinnern sich die Pariser meiner noch? Meine braven, guten Pariser? Und die Jugend? Hat sie mich noch ein bischen lieb?

Mimi: Alle beten Sie an, Meister . . . Sie sagten, daß ichs nicht wagen würde . . . Célestin wettete mit mir, ich würde höchstens bis zur

Türe kommen und davonlaufen ... ich bin aber nicht davongelaufen ... Célestin wird springen.

Laplace: Célestin, das ist wohl ...?

Mimi (in beteuerndem Ton): ... Es ist der sympathischste Mensch, den Sie sich denken können. Er hat eine so einschmeichelnde Stimme ...

Talma: Grüße die einschmeichelnde Stimme von mir und sage ihr, der große Talma beneide sie um ihre Wirkungen.

Mimi: Ach, Meister, Sie sind so himmlisch gut! Ich hatte entsetzliche Angst ... (ganz nahe an ihn heran) fühlen Sie nur, wie mir noch das Herz klopft ...

Talma (legt ihr die Hand aufs Herz): Wie ein flatterndes Vögelchen ... Hüte es wohl, meine Tochter! ... Was war die letzte Rolle, in der mich mein Töchterchen spielen sah?

Mimi: Karl den Neunten.

Talma (auf Lob lauernd): Ich hatte wohl einen schwachen Abend?

Mimi: O, es war herrlich ... Ich war in einem Taumel der Begeisterung, ich weinte und lachte zugleich, und George sagte: Mimi, du hast Fieber!

Laplace: George ...?

Mimi (zärtlich): Das ist so ein netter Junge ... er hat ganz himmelblaue Augen und ist dabei riesig frech ... das paßt so komisch zusammen ... Er verehrt Sie wahnsinnig, Herr Talma! Oh! ganz toll! ... (Unterdrückt ein Kichern) ... Er sagt, Sie haben die wunderbarste Wirkung auf Frauen. Wenn die Mädels bei Talma waren, sagt er, so ist Wein dann eigentlich gar nicht mehr nötig ...

Laplace: Ein ökonomisches Genie, der himmelblaue George ... Ja, die Kunst spielt eine große Rolle im Leben des Volkes ...

Talma: Du liebst das Theater sehr, meine Tochter ... wie nenn' ich dich? ...

Mimi: Mimi ... Mimi Gérard ... Es gibt nichts Höheres für mich, als das Theater! ... Ich bin vom Hause fortgelaufen, weil man mich nicht zur Bühne lassen wollte.

Laplace (erstaunt): Sie sind Schauspielerin?

Mimi: Mit Leib und Seele, ja! ...

Talma: Dann sage ‚Du' zu mir, Mimi, liebliche blühende Kollegin ... (Er nimmt ihr Haupt zwischen beide Hände, küßt sie auf die Stirn; wenn er sie wieder losläßt, sagt er schmerzlich) So muß der Winter den Frühling freigeben!

Laplace: Was spielen Sie denn?

Mimi: Ich habe mich noch für kein Fach entschieden, aber ich glaube, die Heroinen lägen mir am besten ... solche Frauen, die für ihre Liebe die schrecklichsten Gefahren bestehen ... oder die dem Geliebten aufs Schafott folgen ... oder die dem König ihre Gunst verweigern und vor versammeltem Hof dem Ritter sagen (affektiert): „Kein Gott und kein König wird mich von dir trennen! Ich folge dir bis in den Tod ..."

Und er müßte sagen (ganz gerührt von ihrer Fiktion): „Geliebteste, sei unser Brautbett denn das Grab!" (Sie schluchzt)

Talma (korrigierend): Geliebteste, sei unser Brautbett denn das Grab!

Mimi (die Hand aufs Herz gepreßt, starrt ihn verzückt an, leise): Ah!

Laplace: Bei welcher Bühne sind Sie denn?

Mimi: Vorläufig beim Theater der Petites Comédies ... Ich bin noch nicht ganz fest engagiert, habe aber sehr gute Beziehungen zu dieser Bühne ... Fernand ist dort erster jugendlicher Held ...

Laplace: Fernand? ... Wieviel Namen der Mensch hat!

Mimi (eifrig plaudernd): O, Fernand ist riesig begabt! Er hat so zärtliche Hände ... wenn er einen anrührt, möchte man sich gleich ganz, ganz klein machen, um sich wie ein Bebé von seinen Armen wiegen zu lassen ... Dabei hat er auch so was Stolzes, Vornehmes ... Ja, wirklich! ... Alle haben einen großen Respekt vor ihm. Wie er gestern vor dem Theater gesagt hat: „Ich brech' jedem die Rippen, der mit meinem verzuckernen Murmeltier" ... (kokett, schämig) wenn er ein bischen was getrunken hat, nennt er mich immer so — „ein Techtl-Mechtl anfangen will", da war das, wie wenns ein wirklicher Prinz gesagt hätte ... Er ist auch sehr einflußreich, der Herr Direktor hat mich nur seinetwegen was vorspielen lassen ...

Talma: Und was sagte der würdige Musenschächer zu meiner kleinen Mimi Gérard?

Mimi: Er hat gesagt, er könnt's nicht übers Herz bringen, mich zum Theater zu nehmen, weil das Theater ... (schämig) nun, Sie wissens ja selbst, wie's da zugeht ... Und dann sei ich sicher ein großes musikalisches Talent, oder vielleicht auch ein malerisches ... Das, sagt er, sieht man gleich auf den ersten Blick ... Und dann würd' ich bei ihm sofort die Malebreche ausstechen, die eine Riesengage hat und zehnjährigen Kontrakt, und er könnt' sich dann gar nicht mehr trauen, sie hinauszustellen, wenn ich einmal da bin — (naiv argumentierend) und für zwei allererste Kräfte ist sein Theater ja wirklich zu klein ... Na, und daß die Malebreche vor Neid und Gift bald sterben möcht', ist bei der Zähigkeit dieses alten Dromedars kaum zu hoffen ... sagte er ... Und dann hätt' ich ein paar so herzige Sprachfehler und die würde ich am Ende bei der Bühne verlieren, und da wär' ewig schad' drum ... Und da dachte ich mir, weil ich doch so entsetzlich gern Künstlerin wäre und soviel Talent zur Heroine in mir spür' ...

Laplace: Und zur jugendlichen Liebhaberin ...

Mimi: Ja, das meinte der Direktor auch ... Da dachte ich mir, ich wage gleich das Allergrößte ... Und vielleicht spricht der göttliche Talma eine Silbe, und ...

Talma (von Weisheit und Väterlichkeit tropfend): Ueberleg' es dir wohl, meine Tochter, ehe du zur Bühne gehst! Sie ist ein Götze, der dein Blut trinkt und dein Herz frißt, dein Herz, das flatternde Vögelchen! Für

deinen ganzen holden Leib und deine ganze kindliche Seele gibt sie dir einen süßen Tropfen Ruhmesglück und ein Meer bitterster Galle. Unsre Kunst ist schön und verderblich, wie die Sünde, und wenn du einen Engagementskontrakt unterzeichnest, so ist es dasselbe, wie wenn du dich dem Teufel verschriebest. (Leichthin) Der Zar sagte mir einmal: „Talma, mein erhabener Freund, man merkt es Ihrem Spiel an, daß Sie die Kunst mehr lieben, als sich selbst.“ Und so muß es auch sein! Der kleine Napoleon sagte mir, als ich ihm das Kaiserliche beibrachte: „Mein großer Talma . . .“ (Nachdenkend) Ich weiß nicht mehr, was er sagte, aber es war ähnlich wie das, was der König von England mir in einem jener enthusiastischen Briefe schrieb, mit denen er mich überschwemmte, und die immer mit den Worten schlossen: „Dem königlichen Talma Gruß von seinem Vetter England!“ . . . Ja, meine Tochter, an den Altären unsrer Kunst sind wir Priester und Opfertiere zugleich. Wir schneiden mit eigenen Händen unser Herz aus dem Leibe und geben es der Menge zum Fraß. Und ein grausam kaltes Lächeln der (Augenaufschlag und Finger zum Himmel) Gottheit — das ist der ganze Lohn. Doktor, dieses holde Kind erinnert mich an eine Tochter, die mir die Herzogin von Agricourt gebar. Die Herzogin hatte immer davon geträumt, eine Krone zu tragen. Das Schicksal erfüllte ihres Herzens Wunsch und schenkte ihr Talmas Liebe . . . Unsre Tochter . . .

Laplace: Sagten Sie nicht gestern, es wäre ein Sohn?

Talma (ärgerlich): Tochter oder Sohn, es war Talmas Kind. Das genügt wohl. Ich habe meine Tochter nie gesehen, aber du, mein Kind, mußt ihr ähnlich sein. Und ich liebe dich deshalb in verdoppelter Zärtlichkeit, um dieser Aehnlichkeit willen. Und weil ich dich liebe, sage ich dir . . . (er erhebt sich, feierlich in sacerdotalem Ton) gehe hin zur Bühne, leide, verblute, stirb, opfere dich! (Er wiederholt die Worte, die Klimax verbessernd) Opfere dich, leide, verblute, stirb! . . . Es nützt nichts, der Stimme Gottes in uns Schweigen zu gebieten . . . Sie befiehlt, wir müssen gehorchen . . . Du bist ein großes Talent, meine Tochter, ohne Zweifel. (Legt ihr die Hände aufs Haupt) Ich segne dich, Jungfrau! Ich weihe dich zu Thaliens Priesterin. Grüße Paris, grüße die Jugend, grüße Célestin, Georges, Fernand. Sag' ihnen, Talma stirbt, aber sein letzter Gedanke gilt — (wieder die Hand auf ihr Haupt gelegt — stockend, suchend) gilt der Zukunft des französischen Theaters! (Sinkt in den Lehnstuhl zurück)

Mimi (ist vor ihm niedergekniet, küßt, vor Rührung außer sich, Talmas Hände): Meister, ich werde die Jugend von ihrem Abgott grüßen . . . Ich werde (immer von Schluchzen unterbrochen) Célestin, Pierre, Paul, Anatole, Fernand von dir grüßen . . . (freudiger) und Jérôme! . . . Er wartet bei mir zu Hause. Er war so aufgeregt, wie ich selbst, als ich sagte, ich gehe zu Talma . . . Er verehrt dich namenlos, Meister . . .

Talma: Doktor, eine Schere! (Er schneidet eine Locke von seiner Perücke, gibt sie Mimi) Für deine Veilchen!

Mimi (die schon ein bischen das Pathetische gelernt hat): Sie soll mich in meinen Sarg begleiten ... (An der Tür) Was wird mir aller künftiger Lorbeer gegen diese Locke des großen Talma sein! ... (Zum Doktor, herablassend) Adieu, alter Herr! ... (Sie schlüpft hastig hinaus)

Dritte Szene

Talma. Laplace

Talma (wie sich die Tür hinter ihr geschlossen hat): Schade, daß sie so ganz talentlos ist! Sie wird im Rinnstein enden, im Rinnstein ...

Laplace (ganz paff): Und da haben Sie ihr so zugeredet, Schauspielerin zu werden?

Talma: Ich wollte ihr das Erlebnis nicht verkümmern ... Nun nimmt sie eine Feierstunde, einen großen, erhabenen Eindruck in ihr kleines Dasein mit ... Sie wird wohl im Rinnstein enden, aber der Glanz der heutigen Stunde wird ihr die Pfütze vergolden ... Und dann ... lieber Doktor ... es paßte! Hatten Sie nicht auch das Gefühl, daß das Timbre der Feierlichkeit und ein sublimerer Tonfall am Platze waren? Ich kann doch nicht mit Priestergeberden und Priesterpathos ein kleines Mädel auf die Karriere einer Modistin oder einer Studentenkokotte weisen? Und das Priesterliche war notwendig, unerläßlich ... Sie spüren so was nicht. Sie haben kein Organ für die Momentforderungen der Szene ... Ach, lieber Freund, es ist ganz und gar gleichgültig, was man sagt. Wie mans sagt, darauf kommt es an ... Wenn es irgend zum Rhythmus der Situation, zur Harmonie des Augenblicks getaugt hätte, auf mein Wort — ich hätte ihr vielleicht sogar die Wahrheit gesagt ... Ja, in einer Schenke etwa, in geringerer Stimmung und Umgebung, bei Wein und gemütlichem Mondlicht. Aber (als ob er die Regieanweisungen gäbe) hier Talma, der große Talma ... Links vorne bei der Rampe eine verzückte Jüngerin. Rechts der ernste, würdige Arzt ... (Malend) Und Schatten des Todes überall, und dämmernder Abend und der Duft von Grabeskränzen ... Letzter Akt ... Und da sollte ich sagen: „Höre, Kleine, du kannst nicht reden, nicht gehen, nicht stehen! Also binde dir eine weiße Schürze um und werde Kellnerin oder so was"? ...

Laplace: Und daß Sie vielleicht ein Menschenleben opfern, das bekümmert Sie nicht weiter?

Talma: Ich habe Könige geschaffen, ich habe die Welt mit Helden ohnegleichen beschenkt ... Ich denke Einiges gut zu haben bei der Menschheit.

Laplace: Mein Onkel hat der Menschheit Unendliches geschenkt ... Aber er war in seinem ganzen Leben nicht imstande, auch nur eine Fliege zu kränken ... Man tut doch nicht das Gute, um damit ein Recht zu erwerben, das Ueble zu tun?

Talma: Aber, lieber Doktor, was für ein Spießbürger Sie doch sind ... man merkt Ihnen wahrlich den Onkel an, den Fliegenfreund und Sonnen-

gucker . . . Und überhaupt: Was Sie sich auf diesen Onkel nur einbilden! Der mich nie gesehen hat! . . . Ich habe noch nie einen so eingebildeten Menschen gesehen, wie Sie . . . Wie kann man nur so eitel sein? Eine zuwidere Eigenschaft!

Laplace (lächelnd): Die ich wirklich nur in geringem Grade besitze, Talma. Ich bin ein kleiner Arzt, aber ich bin stolz darauf, einen Namen zu tragen, dem die Unsterblichkeit gesichert ist.

Talma: Ei, so nennen Sie sich doch Dumont oder Lévy . . . das sind auch ganz und gar unsterbliche Namen . . . Uebrigens, ich bin gar nicht neidisch . . . Mein lebendiger Ruhm gönnt ihm seinen papierenen . . . Schauen Sie mich doch nicht so an, wie ein Irrenarzt, Doktor . . . (Groß, pathetisch) Ja, ich bin größenwahnsinnig, und Ihr Onkel ist es wahrscheinlich nicht. Aber ich bin es, einem organischen Zwange gehorchend, (ein bischen höhnisch) den Ihr ruhmreicher Onkel allerdings nicht kennt. Man steht nicht ungestraft ein Leben lang im Mittelpunkt eines Kreises von tausend Spiegeln. Man kann sein Ich nicht verhundertfachen, ohne daß man nicht auch das hundertfach verstärkte Ich-Gefühl bekäme. Ich sage Ihnen, Doktor: der Schauspieler braucht den Größenwahn — um nicht wahnsinnig zu werden! Und jetzt tun Sie mir den einzigen Gefallen und erzählen Sie mir nicht etwa, daß Ihr Onkel bescheiden ist . . . Wie viele ‚Ich‘, bitte, hat denn Ihr Herr Onkel? . . . Wieviel Rollen bleiben ihm denn, wenn Sie ihm die des kosmischen, komischen Alten, des abgeklärten Sternguckers und die Charge des harmlosen Pedanten wegnehmen? . . . Und überdies posiert der milde Mann die Bescheidenheit nur! Das kenn' ich, darauf versteh ich mich . . . Ach, machen Sie doch kein solches Wesen aus ihm . . . Sehen Sie, unsre gute Mimi trifft jetzt ihren Jérôme daheim, und ich sage Ihnen, diese Begegnung, irgendwo in einer Mansarde des Quartier Latin, ist viel wichtiger und schöner und für den Urgrund alles Seins bedeutungsvoller, als alle Rendez-vous Ihres Herrn Onkels mit dem famosen deutschen Federfuchser im kosmischen Urnebel . . . Haben Sie gehört, was George von meiner Wirkung auf Frauen sagte? . . . Ja, Sie winselten um einen Blick von mir . . . Ich gab Ihrem romantischen Bedürfnis Nahrung, und sie konnten sich nicht satt daran essen . . . Einen Handschuh, ein Knieband von mir machten sie zum Idol, trugen es wie den höchsten Orden und sperrten es daheim ins Schmuckkästchen . . . (Schwärmerisch) Ach, Frauen haben so wunderbare Instinkte für das Schöne und Große . . . Aber, leider, auch die Eitelkeit ihrer Instinkte! . . . Eine etwas bleichsüchtige Eitelkeit . . . Sie prahlten mit ihren Beziehungen zu mir. Sie drapierten sich mit Talmas Gunst, sie trugen seine Liebe wie ein schönes Kostüm, das Rivalinnen erbleichen machen soll . . . Verächtlich, nicht wahr, dieses Prahlen mit der Gunstder Höchsten? . . . Geben Sie mir den Handspiegel dort, Doktor. (Leichthin) Ich habe ihn von der Kaiserin Josefine, der geborenen Beauharnais. Sie war eine nette Frau. Sie rutschte vor mir auf den Knien herum . . . (Großartig) Ich — ließ sie rutschen! . . . Wie alt und häßlich ich bin . . .

Aber welche Maske! . . . Die Augen könnten vielleicht noch etwas tiefer in ihren Höhlen liegen . . . Aber dieser Hals, diese schlotternden Falten . . . Ah! das wäre was für einen Tiberius! Schade, schade! . . . Ihr guter Onkel wird niemals so aussehen, das bringt er nicht fertig . . . Ah! (Der Spiegel entfällt seinen Händen, zerklirrt, gewaltige Schlußgebärde Talmas)

Laplace (sehr erschreckt): Was ist Ihnen? Talma! Talma! . . . Er atmet nicht mehr . . . Es ist aus! (Will ihm die Augen zudrücken) Comoedia fini . . .

Talma (einfach, gemütlich, indem er des Doktors Hand am Gelenk faßt): Noch nicht, Doktor, zu früh . . . Sie können Ihr Stichwort nicht erwarten!

Laplace (sehr ärgerlich): Das sind gräßliche Scherze, Talma!

Talma (eifrig): Es war gut so, nicht? Eine kleine Probe . . . Haben Sie die Totenblässe bemerkt? . . . Ich konnte immer nach Belieben blaß und rot werden . . .

Laplace (seinen Puls fühlend): Sehen Sie, jetzt fiebern Sie wieder, weil Sie solchen Unsinn treiben!

Talma: Lampenfieber, Freund, Lampenfieber! (Hüllt sich fröstelnd fester in die Decke; dann verzweifelt) Ich kann meine Rolle noch nicht, fühle mich unsicher . . . Ich habe Angst . . . ich werde stecken bleiben . . . Ich werde hölzern und linkisch sein.

Laplace (ein wenig ärgerlich): Denken Sie doch nicht immer an Ihre Posen . . .

Talma (gesteigert): Nehmen Sie's nicht so! . . . Ich denke mich ins Leben zurück, wenn ich ans Spielen denke . . . Ich will nicht wirklich sterben . . . (Geheimnisvoll) Ich will den Tod so gut spielen, daß er beschämt abzieht . . . Der große Talma kanns besser als er!! . . . Ich klammere mich an die Erde fest, wenn ich ans Spielen denke . . . Spielen . . . das heißt: Leben. (Pause der Erschöpfung) . . . Woran werde ich eigentlich sterben, Doktor?

Laplace (konventionell): Sie werden noch lange nicht sterben.

Talma (müd-hoffnungslos abwehrend in einem ganz ernsten, entschiedenen Ton): Wo — ran — wer — de ich sterben, Doktor?

Laplace: An Herzschwäche.

Talma: Herzschwäche! . . . Eine feine Krankheit . . . Haben Sie nichts Besseres für mich? (Heimlich) Doktor, sagen Sie's hernach niemandem, daß ich bloß an Herzschwäche gestorben bin . . . Sagen Sie, sagen Sie — daß die Aorta geborsten ist!!! . . . Die Wissenschaft kann der Kunst schon den geringen Gefallen tun . . . Ich mag nicht an Herzschwäche sterben . . . Das ist ein unbedeutender Tod für kleine Leute. Für stumpfe Krämer. Für blutarme Wöchnerinnen . . . Ein geringer Tod. (Hände ans Herz gepreßt) Ah! Ich habe viele sterben sehen! Meinen eigenen Vater . . . Ich habe geweint, aber ich habe gelernt dabei. Mein Herz krümmte sich vor Pein . . . Aber Aug und Ohr waren offen . . . Als meine arme

Mutter starb, da schrie ich auf wie ein verwundetes Tier . . . aber ich habe mir den Schrei gemerkt! . . .

Laplace: Sie müssen jetzt zu Bette gehen, Talma . . . Ich will Ihnen ein kleines Pulver mischen . . . Keine Arzenei, bewahre, nur ein harmloses Beruhigungsmittel.

Talma: Keine Pulver. Ich spiele ja nur. Ich spiele . . . Fort mit der widerlichen Nachtmütze . . . Was soll mir der lächerliche Plunder? . . . Geben Sie mir den goldenen Stirnreif, Doktor . . . (Laplace gibt ihm den Reif aus dem Schrank) Und dort mein kurzes römisches Schwert! (Laplace gibt es ihm) Talmas Schwert! . . . Auf rotem Sammetkissen wird es ruhen . . . Cinna, mein Held, kommst du, mich zu grüßen? . . . Tapferer Cid, du bist auch zur Stelle? Ich wußte es wohl, daß du kommen würdest . . . Und die andern alle . . . Welch langer, stolzer Ruhmeszug . . . Alle — ich selbst . . . Alle nur ein Teil von mir, und doch jeder ein unsterbliches Ganzes! . . . Was ist das für ein furchtbares Surren in meinem Ohr, wie von hunderttausend Webstühlen? . . . Trauerschleier werden gewebt . . . ganz Frankreich hüllt sich in Trauer . . . Talma stirbt!!

Laplace: Im Ernst, Talma, jetzt müssen Sie mir ins Bett zurück . . . Sie regen sich ja furchtbar auf . . .

Talma (bittend): Ach, lassen Sie mich, Doktor . . . Nicht ins Bett . . . Nicht sterben! . . . Leben! Spielen! Oh Glück des Spiels, Seligkeit der langen Rede!! . . . Soll ich Verse sprechen? . . . Ich kann fliegen, wenn ich Verse spreche, es ist wie Wolkenreise . . . Laplace, Sie ahnen nicht die Wonne, sich vom Meer eines sanften Rhythmus tragen und schaukeln zu lassen, oder die, wie ein Blitzstrahl hinzuzücken in einer jähen, flammenden Periode . . . Und nie mehr das alles, nie mehr! . . . Ich muß sterben . . . Lassen Sie jetzt einen Priester holen, Doktor, aber einen dekorativen Priester. Einen, der mich spielen gesehen hat . . . Toinon soll laufen, daß ihre Röcke fliegen . . . Wenn sie einen Pantoffel verliert, so schadet das nichts . . .

Laplace (hat inzwischen, von Talma abgekehrt, ein Pulver im Glase Wasser gemischt): Gleich kriegen Sie Ihr Schlafpülverchen, gleich . . .

Talma (mit einem zwischen Ernst und Parodie schwankenden Ton): Willst Du wirklich das Kunstwerk meines Todes zerstören, Barbar! . . . Ich würde das Pulver nehmen, wenn ich noch die Kraft hätte, es zu schlucken . . . Nein, ich sterbe nicht wie Cinna, ich sterbe wie Monsieur Argan . . . Um Gotteswillen, Doktor, retten Sie mich! (Auf den Knien) Ich will nur noch dreimal spielen . . . Nur noch zweimal!! . . . Nur noch einmal!!! Nur noch ein einziges Mal, ein ganz kleines einziges Mal . . . Cinna!! . . . Ach, ich sterbe . . . (Er knickt ein)

Laplace (das Pulver mischend): Sie sind ein großer Künstler, Talma, aber ich sitze Ihnen nicht mehr auf.

Talma: Doktor, ich beschwöre Sie . . . Sie sollen die schönste Loge haben . . . Die Proszeniumsloge . . . Ich will sie allen Königen der

Erde abschlagen. Sie sollen sie haben ... Und Ihr Onkel ... der gute große Onkel ... Er darf seinen langen, kaffeebraunen Rock anbehalten und die Schnupftabaksdose mitnehmen ... Nur retten Sie mich, Doktor ... Ein Pülverchen ... ein Pül — — ... (Er tut einen leisen, gluckſenden Schrei, fällt tot vornüber in grotesker Lage; der Stirnreif kollert von seinem Haupt zu Boden, die Perücke hat sich verschoben und hängt lächerlich über einem Ohr. In der rechten Hand preßt Talma krampfhaft das Schwert)

Laplace (beugt sich über ihn, mit scherzhaft drohendem Zeigefinger): Talma, Talma ... Sie übertreiben!

Vorhang

Aufführungs- und Uebersetzungsrecht vorbehalten.

De amore | von Peter Altenberg

Die Liebe ist eine exaltierte, übertriebene und hysterische Konzentration auf einen einzigen Gegenstand. Daher ist jede Ablenkung eine Zerstörung dieses Zustandes. Deshalb allein gibt es so wenig wirkliche Liebe. Ein Kind liebt seine Mutter ganz wirklich und zärtlich fanatisch, ja unter grundlosen Freudentränen, wenn sie abends noch an sein Bettchen tritt und ihm liebevollst noch Decke und Polster richtet. Da gehen gleichsam Schauer der Freundschaft durch das Kinderherz. Wenn es aber ins Theater, in den Zirkus gehen soll als besondere Festlichkeit, siehe, da ist das Kinderherz bereits um vieles abgelenkt von der geliebten Mama, obzwar man es doch nur ihr gerade verdankt! Die Angst, zu spät dorthin zu gelangen, ist eine riesige natürliche Ablenkung vom Gefühl der Liebe und Dankbarkeit, die Beschäftigung mit der außergewöhnlichen Toilette, die neue herzige Frisur mit Locken, alles, alles lenkt das Kinderherz ab, ins Leben hinein und dann zu sich selbst wieder zurück.

Die Spannung der Freude zerstört die Idylle des zärtlichen Empfindens! Eltern sind da Freudenspender, die man ausnützt, und die nachfolgende Dankbarkeit ist ohne innern Schwung und eingedrillt.

Ganz, ganz dasselbe Schicksal aber erfährt der Mann ununterbrochen durch seine geliebteste Geliebte! Sie funktioniert hierin gleich einem Baby, einem geliebten und verwöhnten Kindchen! Es gibt nur eine wahrhaftige Liebe, im home, zu Hause, ferne von sämtlichen Ablenkungen, im Frieden seiner gesicherten und vereinsamten Klause! Hier lauert nur ein einziges Schreckgespenst dem Glück, dem Frieden des Unglückseligen heimtückisch auf: die Langeweile seiner vergötterten Frau! Mitten in der Idylle rauscht das Schreckliche herbei, mit riesigen grauen Flügeln, läßt sich herab und erwürgt die Liebe! So ist man also auch da nicht sicher in seinem gefesteten Turme vor der Vernichtung jenes Seltensten auf der Welt, der wahrhaftigen Anhänglichkeit einer geliebten Frauenseele!

Die Frau Baronin

Das wiener Sittenbild dieses Titels ist nicht so schlecht, wie es im Trianontheater gespielt worden ist. Der Autor, Felix Dörmann, hätte ein solches Zufallsensemble nicht zugeben dürfen, wenn er schon zu seiner eigenen schauspielerischen Leistung keine Distanz hatte. Nun ist er doppelt kompromittiert. Als Schauspieler kann man ihn nicht retten. Er steht steif herum, hebt bei den falschesten Gelegenheiten die Arme wie Brunnenschwengel und hat einen Stockschnupfen. Sollte er geglaubt haben, mit diesen Mitteln, aber mit einer vollendeten Kenntnis seiner Intentionen die Figur immer noch besser interpretieren zu können, als ein glänzend bemittelter, aber begriffsstutziger oder nicht genügend eingeweihter Schauspieler? Das bewiese ein geringes Verständnis für das Wesen der Schauspielkunst, die es bekanntlich Trotteln und Ignoranten erlaubt, Geistesmenschen mit den erlesensten Zeichen auszustatten. Aber was schlimmer ist: der Dilettant Dörmann hat auch nicht den unartikulierten Schrei echter Verzweiflung, der aus den schauspielerischen Selbstverkörperungen des Dilettanten Wedekind herausbricht und sie zu unvergeßlichen Erlebnissen für uns macht. So muß man Dörmanns Werk vor ihm selber nicht minder in Schutz nehmen als vor seinen Kritikern, die wieder einmal Dichtung und Darstellung durcheinander geworfen haben. Die ‚Ledigen Leute‘ haben sie mitsamt der prachtvollen Aufführung gefeiert. Die ‚Frau Baronin‘ haben sie mitsamt der erbärmlichen Aufführung verdammt. Aus ihren Berichten wird keiner ersehen, daß es sich um zwei Dramen von ungefähr gleichem Range handelt. Es ist ganz gewiß kein hoher Rang. Aber wenn man es sich schon, schmerzlicherweise, nicht leisten kann, als Kritiker nur da zu sprechen, wo man zustimmen darf, dann wird man sich die Freude an seinem fragwürdigen Beruf um so länger erhalten, je entschlossener man auch an unvollkommenen Kunstgebilden anerkennt, was irgend anzuerkennen ist.

Bei Dörmanns Baronin Hattenbach denkt man im ersten Augenblick an Sudermanns Frau Hergentheim. Das glänzende Elend der preußischen Beamtenwitwe kehrt bei einer österreichischen Freiherrnwitwe wieder. Eine Mutter, die zu lange auf den rettenden reichen Schwiegersohn warten muß, wird durch den harten Kampf ums tägliche Brot skrupellos gemacht. „Wissen Sie, was ein Pfund Fleisch, wissen Sie, was ein Pfund Margarine kostet?“ fragt die Heldin der ‚Schmetterlingsschlacht‘. Der Sozialkritiker Sudermann will sagen, daß eine Frau Hergentheim, die sorgenfrei wäre, keinen Finger breit vom rechten Wege abweichen würde, und macht gewissermaßen die Gesellschaft für den Verfall der Familie verantwortlich. Dörmann hat

weder einen so weiten, oder wenn man will: einen so engen Horizont, noch ein so bedrohliches Pathos. Zu seiner Baronin kann man gut und gern das Zutrauen haben, daß sie unter allen Umständen eine heitere Dame wäre. Ihre ständige Geldnot gibt ihr nur die ausgesprochene kriminelle Färbung, die schließlich unwesentlich ist. Ob diese Frau das Zuchthaus mit dem Aermel streift oder keine Wechsel fälscht: sie bleibt ein Juwel an Verlogenheit, falscher Sentimentalität, Habgier, Gewissenlosigkeit, Fuchsschlauheit und unverwüstlicher Erfindungsgabe. Dörmanns cynische Schilderung geht bis an die Grenze. Aus ein paar Andeutungen wird ersichtlich, wie das schöne und verwöhnte Geschöpf einstmals auf diesen Weg geraten und auf diesem Wege gezwungen worden ist, alle ihre Gaben zu entwickeln. Das versöhnende Element ist die Naivität in aller Verderbtheit. Wo eine Schauspielerin so talentlos ist, gerade dieses Element zu beseitigen, und so strafbar unverständig, sich zur Entschädigung über die Figur lustig zn machen, da darf sich der Autor freilich nicht wundern, wenn seine Absichten verkannt werden.

Wie bei den meisten Dramen, in denen ein Charakterbild der Ausgangspunkt war, ist es die Schwäche auch dieser ‚Frau Baronin‘, daß der Rest größtenteils klatrig ist. Um das Charakterbild halbwegs bühnenfähig zu machen, mußte ein Konflikt erfunden und eine Handlung angebahnt werden. Der Konflikt ergibt sich aus der Zartheit des Mädchens, das, mit einem gleichgearteten Bruder, der groben Glücksjägerin von Mutter und deren verkommendem Erstgeborenen gegenübersteht. Ich glaube nun nicht, daß man Dörmann diese überdeutliche Kontrastierung von Bieder und Lasterhaft, von Einfach und Greulich als Mangel an feinerer Gestaltungskraft auslegen darf. Wenn es ihm als Ethiker um Gerechtigkeit, als Dramatiker um Naturalismus zu tun wäre, so würde es ihm, davon bin ich überzeugt, nicht schwer fallen, die entscheidenden Mitteltöne zu treffen. Statt dessen will er, vor Wut, karikieren, will durch Uebertreibung ins Lächerliche ziehen, will mit breitem, derbem Auftrag, mit allen Effekten einer unbekümmerten Drastik ein Zerrbild der Wirklichkeit liefern. Dagegen wäre an sich nichts zu sagen. Schlimm ist erst, daß dieser Impuls nur bei der Verwerflichkeit standhält. Genau so müßte auch die rosarote Gegenpartei gesehen, genau so müßte sie parodiert sein. Aber hier hat Dörmann Rückfälle in den nassen Jammer; hier vergißt er immer wieder, zu lachen, und wird ernstlich gerührt. Es war jedesmal zu merken, wie an solchen Stellen die Einheit der Stimmung zerriß und sehr schwer wiederherzustellen war.

Die Handlung, die Dörmann sich ausgedacht hat, leistet seinen gefühlvollen Anwandlungen Vorschub. Zu der jungen Baroneß, der Wunderblume im eklen Sumpf, stehen vier liebende Männer verschieden: der Reihe nach ungefähr wie Max zu Thekla, wie Franz Moor zu Amalia, wie

Brackenburg zu Clärchen und wie Bleichenwang zu Olivia. Das könnte ein höchst vergnügter, farbenfroher Anblick sein. Dabei wäre wieder die Voraussetzung, daß Dörmann Brackenburgs und Maxens Schmerzen nicht am eigenen Leibe mitempfände, sondern sie mit leisem Lächeln in dem Spiel der Triebe, das er zeigt, an ihre Stelle setzte. Das tut er eben nicht. Er vergißt immer die Pflichten zu erfüllen, die ein wirklichkeitsfremder Karikaturenstil auferlegt, aber er vergißt niemals, die Rechte in Anspruch zu nehmen, die erst die konsequente Durchführung eines solchen Stils gewähren würde. Bei der Motivierung der Vorgänge, zum Beispiel, macht er sich über alle Forderungen psychologischer Wahrscheinlichkeit geradezu lustig. Ich traue ihm nämlich wieder nicht zu, daß er so phantasielos sein sollte, für die simpelsten Geschehnisse nicht irgend einen plausiblen Anlaß oder Vorwand zu finden. Nein, es sieht ganz so aus, als ob er das bewußt und stolz verschmähte. Die vier Liebhaber werden möglichst willkürlich herumgewirbelt. Sie verfügen über eine fremde Wohnung, wie es dem Autor bequem ist, sterben zum Teil, wenn sie lieben, und bleiben leben, wenn sie keinen Blutstropfen in sich haben, und da keiner von ihnen will leiden, daß der eine vernunftgemäßer handle als die drei andern, so schaffen sie mit vereinten Unkräften eine solche Atmosphäre von Unglaubwürdigkeit, daß darin auch Baroneß Jellas Meinungen, Beschlüsse und Taten keinerlei Prüfung vertragen. Eine Existenz jenseits aller Prüfbarkeit hat nur Eduard Grabner, von den vieren der Franz Moor, derjenige, den Dörmann vor lauter Vaterzärtlichkeit keinem Berufsschauspieler überlassen wollte. Grabner hat das Geld und ist darum und darin der Gegenpol der Baronin, die das Geld braucht. In diesen beiden Figuren steckt ein Element, das nicht errechnet und nicht erhandwerkert werden kann, und das mich gegen das ganze vulgäre, zwiespältige und schludrig gearbeitete Stück geduldig macht. Aus diesen beiden Figuren droht mit schweren Akzenten eine Grundstimmung unsrer Zeit, der Zeit des Geldes, das ist des großen Mittels, das allen Begierden dient und die Persönlichkeit zur Ware erniedrigt. Dieser Ton klingt noch nicht rein, dringt noch nicht tief, schwingt noch nicht weit genug. Aber ihn überhaupt angeschlagen zu haben, scheint mir verdienstlicher, als ein glattes, geschicktes, glänziges Theaterstück mehr zu schreiben. Dörmann steht an einem gefährlichen Punkte. Er hat die Wahl, durch straffste Selbstzucht seinen literarischen Charakter zu stärken und zu stählen oder auf bequemen und einträglichen Pfaden das Sensationsbedürfnis kunstverlorener Massen zu befriedigen. Er hat diese Wahl schon eine Weile, er hat sie noch immer, aber es könnte sein, daß er sie nicht mehr lange hat.

Russische Gäste / von Sperando

Es kann uns ganz gewiß nicht schaden, wenn von Zeit zu Zeit fremde Länder uns ihre besten Mimen zuschicken; namentlich dann nicht, wenn diese besten Mimen uns nicht als Stars aufsuchen, sondern sich als Glieder eines Ganzen fühlen. So oft zum Beispiel die Italiener (die Sembrichtruppe; das von Angelo Neumann für Verdi-Festspiele verpflichtete Ensemble) zu uns kamen, pflegten wir uns beschämt einzugestehen, daß wir bisher ganz ahnungslos gegen italienische Bühnenkunst Attentate verübt hatten. Wir hatten einen italienisch-deutschen Bühnenjargon für den rechten Stil gehalten. Nun ist es ja wahr, daß wir alle ab und zu einmal Gelegenheit hatten, die Italiener im eignen Lande bei der Arbeit zu sehen. Wenn sie aber zu uns kommen, pflegt der Effekt ein ganz andrer zu sein, weil uns der krasse Widerspruch zwischen dem, was ist, und dem, was sein sollte, im Lande der Sünden mehr auffällt. Die Folgen sind nicht immer befriedigend. Man wird zum Beispiel nicht behaupten können, daß die ‚Rigoletto'-Karikatur in unserm Opernhause besser gewesen wären als der frühere urdeutsche ‚Rigoletto'. Wohingegen die ‚Traviata' durch vernünftige Anpassung an italienische Vorbilder an der gleichen Stelle in viel höherm Grade befriedigen konnte.

Die Franzosen sind bei uns nicht in ganz so guter Erinnerung. Man wird ihnen, die ja für das Theater gleichfalls eine ausgesprochene Vorliebe und Begabung haben, auch einen besondern Stil zuerkennen müssen. Aber politische Verhältnisse trugen dazu bei, daß wir hierzulande keine rechte Vorstellung von ihrem Stil gewinnen konnten. Was uns Herr Gunsbourg im vorigen Jahr nach Berlin brachte, war nicht gerade dazu angetan, eine Lücke auszufüllen. Er hatte für ein mondänes Vergnügen mit den Mitteln des Startums gesorgt und weniger auf Kunst als auf greifbare Anerkennung hingearbeitet. Als die Leute von Montecarlo uns nach vielem Lärm verlassen hatten, waren wir so klug wie zuvor.

Die Russen sind, im Gegensatz zu Franzosen und Italienern, kein Kulturvolk. Womit durchaus nicht geleugnet werden soll, daß sie in der Literatur und Musik sich einer gewissen Wirkung auf das Ausland rühmen können. Aber Rußland ist nicht harmonisch entwickelt. Die russische Bühnenkunst hat hier einmal unter Stanislawski einen Triumph gefeiert. Durfte man von der musikalischen Bühnenkunst ähnliche Eindrücke erwarten?

Die russische Oper hat keine Tradition und keinen Stil. Da das Russische vorläufig auch noch nicht zu den Welt-, zu den Kultursprachen gehört, könnten wir sie doch nicht voll würdigen, auch wenn sie einen Stil hätte; obwohl zuzugestehen ist, daß die Einheit von Wort und Ton unsern östlichen Nachbarn nicht Bedürfnis ist, weil sie gegen ihre Melodik revoltiert. Etwas von russischem Geist bleibt natürlich auch in fremder Umhüllung

übrig; und es ist immer interessant zu sehen, ob die Mischung von Eigenem und Fremdem einen einheitlichen Eindruck zuwege bringt.

Den sind uns unsre russischen Gäste durchaus schuldig geblieben. Sie haben uns einen Frühling des Mißvergnügens beschert, wie wir ihn in schwersten Mimen nicht geahnt hätten. Fürst Zerekelli heißt der Mann, der uns die Oper gebracht hat. Man hätte ihn warnen sollen hierher zu kommen, oder man hätte ihn so unterstützen müssen, daß auch nicht das Tüpfelchen auf dem i fehlte. Das letzte wäre uns natürlich lieber gewesen.

Als Empfangender stellt der Kritiker seine Seele auf Dankbarkeit ein. Ich versuchte also dankbar zu sein, als ich Glinkas ‚Leben für den Zaren' zum ersten Male hörte. Wie schnell man sich aus einem dankbaren in einen gelangweilten und schließlich in einen undankbaren Kritiker entwickeln kann, dafür bot diese erste Aufführung der russischen Hofoper ein Musterbeispiel. Faßt man etwas als typisch russisch auf, so nimmt man selbst Unzulänglichkeiten in den Kauf, falls sie eben echt russisch sind. Nach und nach aber fand sich, daß diese Unzulänglichkeiten durchaus international, ja in erster Linie sogar echt berlinisch waren. An der Fülle von Mißklängen schon, die die an sich sehr primitive Orchesterbegleitung zu dem aufgeführtem Werk darstellten, war das Mozartorchester mühelos zn erkennen. Der Orchesterdirigent, Herr Kruschewsky, konnte eben so gut einer von den Wochentagsdirigenten dieses Instrumentalkörpers sein. Es wäre seine Pflicht gewesen, hier etwas russische Barbarei an den Tag zu legen. Welche Aussichten für die nächsten Tage, die dem Mozartorchester noch viel schwierigere Aufgaben stellen sollten!

Der Blick richtete sich auf die Bühne. Er konnte um so länger auf hr verweilen, als die Szene wenig wechselte. Die dürftigen Hütten mit schrägen Strohdächern mochten als russisch auf unsern Beifall rechnen. Weniger der Himmel, der eine Illusion nicht aufkommen ließ. Ward hier der Sinn für echte Farben wenig befriedigt, so durfte er sich an den Gewändern der Frauen und Mädchen erfreuen. Wenn diese nur durch irgend etwas andres als durch ein gelegentlich der Nachbarin zugeworfenes Wort ihre Teilnahme an der Handlung bekundet hätten! Das war um so wünschenswerter, als das Drama sich nur träge fortbewegte. Sie wurden aber auch von ihren solistischen Helden wenig angeregt. Frau Kousnetzowa sang ihre meist italienischen Arien, die den Kritiker in ihrer Farblosigkeit schon gegen sich aufbrachten, mit einem bemerkenswerten Aufwand an natürlicher Stimmkraft, hie und da mit scharfem Beigeschmack. Aber sie sang sie nur. Man wird einwenden, daß diese Arien kaum zu fühlen oder in körperliche Bewegung umzusetzen sind. Ein intelligenter Sänger findet das juste milieu. Schlimmer noch war Herr Bonatchich, der typische italienische Tenor mit russischem Gesicht, flach in Tonbildung und Auffassung, jedenfalls aber auch er von Natur mit schöner Stimme begabt. Ich führe diese beiden Mitglieder des Ensembles nur als Beispiele für viele an, wie ich diese Aufführung auch als Beispiel für mehrere zitiere.

Immerhin: es gibt in der uns vorgeführten Truppe einige Ausnahmen. Selbst in dem Werk Glinkas, das, nebenbei gesagt, wo es aus dem Born der russischen Musik schöpft, plötzlich aufhorchen läßt, treten zum Beispiel Herr Petroff und besonders Frau Sbruewa auf das vorteilhafteste hervor. An der Dame, die eine der schönsten, klangvollsten, umfangreichsten Altstimmen ihr eigen nennt, war mehr als nur der Wohllaut ihrer Stimme zu rühmen. Sie wie Herr Petroff, der freilich nicht die gleiche elementare Wirkung übte, erinnerten uns daran, daß man in der Oper nicht nur die Stimmorgane zu beschäftigen habe. Eins aber fiel schon hier auf: der Mann, der an der Spitze des Unternehmens stand, hatte das berliner Publikum im ganzen für sehr wenig anspruchsvoll gehalten. Die Ensembles schwankten, und man wurde nicht einen Augenblick in der Illusion der Sommeroper gestört, allerdings einer Sommeroper, die sehr pomphaft angekündigt war und damit die strengste Kritik herausforderte.

Dieser Abend hatte beinahe schon über das Schicksal der Russen entschieden. Denn hier war der Beifall wiederholt durch deutlich vernehmbares Zischen unterbrochen worden. Offenbar sind die Russen viel geduldiger als wir. ‚Pique-Dame' von Tschaikowsky brachte einen starken Aufschwung nach der dramatischen Seite hin. Das Drama hing aber hier im wesentlichen an zwei Personen, die den Vorzug einer Individualität hatten. Ich spreche von Frau Medea Fiegner und Herrn Davidoff; zwei Künstlern, welche, die eine als vergangene Größe, der andre als der ökonomische, nachdenkliche Sänger, unsre Aufmerksamkeit erregten. Hier hätte man meinen können, daß auch in Rußland Wagners Schaffen nicht ganz wirkungslos verhallt sei, wäre man nicht durch Vertreter der Nebenrollen an die Zufälligkeit solcher Erscheinungen gemahnt worden.

Die Russen sind doch ganz gewiß mit Begeisterung für ihre Aufgabe hierher gekommen. Es ist anzunehmen, daß sie, getragen von Werken, die sie lieben, von einer Sprache, die ihre Muttersprache ist, ihr Bestes gaben. Wenn uns nun auch die ersten Kräfte vorenthalten worden sind, so wird doch das Typische der musikalischen Bühnenkunst in ihren Leistungen zu erkennen sein. Als das Typische erscheint nun folgendes: in der musikalischen Bühnenkunst sind die Russen, die ja im Grunde ihres Herzens eine Neigung zu undramatischer Schwermut bergen, durchaus rückständig. Eine Aufführung wie die des ‚Dämon' von Rubinstein wäre bei uns auch in der Provinz nicht gut möglich. Und ‚Eugen Onegin' von Tschaikowsky fand mich bereits so gedrückt vor, daß ich für einzelne gut getroffene Stimmungen dankbar war. Als Ganzes konnte auch diese Aufführung nicht befriedigen.

Typisch ist auch der Tanz. Im Augenblick der höchsten Niedergeschlagenheit pflegte die Kultur der Beine einen Umschwung in der Stimmung herbeizuführen. Man könnte auch das für rückständig halten . . . Unsre musikalische Bühnenkunst, die den denkenden Menschen jederzeit zu beschäftigen strebt, schaltet die Kunst der Terpsichore nach Möglichkeit aus. Ob mit Recht? Zweifellos haben die Ausstattungsstücke niederer Theater,

die der Kultur der Beine große Opfer bringen und die besten Kassenerfolge zu verzeichnen haben, eine reinliche Scheidung zwischen Höhen- und Tiefenkunst geschaffen. Vom Standpunkt der Vernunft aus aber wäre das Ballett selbst im Zeitalter Richard Wagners, ja im Zeitalter nach Richard Wagner durchaus nicht abzulehnen. Die Oper ist ein Zugeständnis, sie bedingt eine Fülle von Zugeständnissen, und ein Zugeständnis, das die Sinne erfreut, soll man nicht puritanisch tadeln. Schon vom rein musikalischen Standpunkt wäre dieser Puritanismus verwerflich. Reizende Ballettmusik hat für den modernen Musiker, dem allmählich die Grazie in der Erfindung so gut wie verloren geht, ihre volle Berechtigung. Der Wagnerianer natürlich hat nur einen Blick der Verachtung für sie, obwohl er daran denken müßte, daß selbst der Meister in der pariser Fassung des ‚Tannhäuser' sich zu einem Zugeständnis an die Liebe zum Ballett, freilich in seiner Weise, bereit gefunden hat. Bayreuth aber gewann Isadora Duncan für seine Festspiele. Die Russen, in ihrer musikalischen Bühnenkunst rückständig, scheuen sich gar nicht, die Tanzkunst in den Vordergrund zu rücken und zu zeigen, daß sie dem Instinkt weitesten Spielraum gewähren. Sie gaben uns nationale und stilisierte Tänze zu schauen: niemals aber ließen sie ihren rhythmischen Sinn, ihr Temperament, ihre Anmut und ihre Sicherheit im Stich.

Was sie uns skizzenhaft und doch wirksam bieten, findet durch das russische Ballett des Kaiserlichen Marientheaters zu Petersburg, das in der Komischen Oper gastierte, willkommene Ergänzung. Wenn wir Fräulein Pawlowa, Herrn Bolm und die reizenden Damen vor unsern Augen wirbeln sehen, da steigt eine vergangene gewichtige Kultur herauf. Wir werden Feinde aller instinkttötenden Symbolik, wir begreifen, daß die Musik, die so tolle und doch planmäßige Bewegung schafft, wirklich zu unsrer Freude da ist. Das dauert nur einen Augenblick. Dann erinnern wir uns, daß wir moderne Menschen sind, daß wir sozusagen geistige Verpflichtungen haben. Sollte unter Menschen, wie wir sind, die Tanzkunst wirklich neu zu beleben sein?

Wiener Theater / von Alfred Polgar

‚Ein kleines Heim', Schauspiel in drei Akten von Thaddäus Rittner. Nicht an Ibsen, sondern an Tschechow mag man durch dieses Schauspiel erinnert werden. Es hat den leisen dramatischen Wellenschlag der Tschechowschen Komödien. Es ist ein Drama im Hafen, nicht auf offenem Meer. Der Sturm, der eindringt, hat keinen starken Atem mehr, verbraust im Augenblick. Die Katastrophe, die er bewirkt, ist plötzlich, scheint mehr Folge eines jähen Stoßes, als die letzte Wirkung einer unerbittlich andrängenden Kraft. Nicht in jenem kurzen dramatischen Sturm der Komödie scheint mir ihr Wert zu liegen — sondern in der novellistischen (echt Tschechow-

schen) Ruhe, die diesem Sturm vorangeht. Eine beunruhigende Ruhe. In der man das Schicksal anschleichen fühlt, lauernd, auf Zehenspitzen, mit verhaltenem Atem.

Der Doktor und seine Frau sind ein ungleiches Paar. Er ist ein tatkräftiger, wirkungsfreudiger Mensch. Als Student hat er das Mädchen verführt, sie dann, mit halber Neigung, zu seiner Frau gemacht und sich in die kleine Stadt, ins kleine Heim gesetzt. Er hat aus seinem Ethos seinem Willen, der ungebärdig und weitfliegend war, einen Strick gedreht, ihn an eine kurze Kette gezwungen. Nun wirkt er im Kleinen, ersetzt durch Intensität, was ihm das Schicksal an Ausbreitung verwehrte, wird Primus der kleinen Stadt, Bürgermeister, der allgemein beliebte Arzt, ein Gegenstand des Respekts für die Männer, der Schwärmerei für die Damen. Er bleibt seiner Frau treu, aus verbissener Korrektheit, und ist nebenbei viel zu eitel, als daß er sich selbst zugäbe, er sei am Ende nicht zufrieden mit seinem Geschick, brauche Glücks-Surrogate, wäre vielleicht irgendwie bedauernswert. Er will, was er muß. Er macht aus innerm und äußerm Zwang eine freie Entschließung. So wird sein Charakter eigentümlich gehärtet: entschieden, rechthaberisch, fanatisch ehrlich, mit einem Unterbau von Melancholie unter einer trotzig und fest aufgerichteten, ein wenig grell gefirnißten Heiterkeit. Er ist unfähig, in dieser Sicherung und Geltung, die er, unter Schmerzen auf Größeres verzichtend, im kleinen Kreis sich geschaffen, irgend eine Erschütterung zu dulden. Er braucht anerkennende, verehrende Menschen, die das Primariat seiner Persönlichkeit fortwährend bestätigen, solcherart eine laute, helle Sphäre um ihn schaffen, in der die Schatten der Unzufriedenheit, die fratzenhaften Gesichte der Resignation sich nicht vorwagen.

Neben ihm nun die Frau, ein Kind-Weib, unbewußt ihrer selbst, ahnungslos dahinvegetierend zwischen den kleinen Pflichten ihrer Hausfrauschaft und den kleinen Wünschen ihrer kümmerlichen legitimen Sinnlichkeit. Ein farbloses, schlaffes, gedrücktes, gutmütiges, widerstandsunfähiges Geschöpf, mehr zum Mobiliar als zu den Menschen des kleinen Heims gehörend. Fremde halten sie nach Erscheinung und Auftreten für einen Dienstboten. Sie ist nicht traurig und ist nicht froh. Sie ist. Das Da-Sein ist ihres Daseins alleiniger Inhalt. „Ach, von der spricht doch kein Mensch," sagt der Apotheker. Sie zählt einfach nicht mit. Von ernstern Dingen redet der Doktor nicht zu ihr. Er bemerkt sie kaum. Er sieht und lebt an ihr vorbei.

Da kommt ein fremder Mann ins kleine Heim, ein Ingenieur, der die Brücke im Städtchen bauen soll und im Haus des Arztes Quartier bezieht. Gleich wittert er in diesem rührend vernachlässigten Frauchen den ungehobenen Schatz an Weiblichkeit; ahnt die schlummernden Instinkte, die man nur ein bischen zu schütteln brauche, daß sie erwachen und sich entzückend lebhaft gebärden. Und der Mann mit der guten Witterung hat auch die gute Technik! Kaum sieht er die Frau in ihrem grauen, zerrissenen Kleid, mit der faden Frisur und den traumlosen Augen, so sinkt er schon

aufs Knie und sagt ‚Königin‘, läßt über ihr träges Blut den feurigen Atem (ever ready) seiner Begehrlichkeit streichen und bringt es zum Kochen. Wie ein schlaffer, luftleerer Kinderballon war sie, ohne Auftrieb an den Wänden und auf dem Boden schleichend. Da kommt einer, sagt ‚Königin‘, umzischelt sie mit Bewunderung, macht den großen seelischen Palawatsch, den psychischen Trubel, den Gauner-Absichten (auf den Leib) höchste Erfolgschancen verbürgt, und führt die Angelegenheit zu gutem Ende. Eine rechte Metamorphose macht die kleine Dame durch; aus der Hausfrau schwebt das Weibchen wie der Schmetterling aus der Puppe. Genau so hilflos, so widerstandsunfähig wie früher. Aber hilflos und widerstandsunfähig in Lüften, nicht mehr auf der flachen Erde. Ungeahntes erlebt sie, das allzu Vertraute entschwindet. Adieu Wäschetag und Schulsorgen des kleinen Sohnes und Dienstbotenkampf und Tagesbudget. Und, wahrhaftig, man hat nicht das Empfinden: sie fällt, sondern: sie steigt. Schon dies allein stellt Herrn Rittner ein schönes Zeugnis poetischer Kraft aus: daß wir dieses absolut Schuldlose, dieses Gesetzmäßige, Organische an der bürgerlichen Versündigung der Frau empfinden, daß wir dieses kleine Schicksal zur Tragik, ich möchte sagen: aufblühen spüren.

Es ist rührend, wie verantwortungslos sich die zu sich selbst erwachte Dame benimmt, wie fast komisch selbstverständlich sie verbotene Früchte pflückt, wie glücklich und gelassen sie auf Messers Schneide spazieren geht. Von Verstellung, von Angst vorm Entdecktwerden keine Spur. Ich weiß nicht, ob das psychologisch ganz einwandfrei gedichtet ist. Denn ich glaube, daß jede gefährliche Wahrheit, die menschlichen Trieben geschenkt wird, zur Sicherung ein gewisses Maß von Lüge als organische Waffe mitbekommt. (Ist nicht am Ende Lüge das natürliche Schutzkleid, gleichsam die Haut der Wahrheit?) Die Dame im Stück ist aber ganz und gar hemmungs- und schutzlos. Mit den Augen allein schon plaudert sie die letzten Geheimnisse ihres verbotenen Glückes aus, und als der Gatte, den Revolver in der Faust, höchst typisch und brutal, Rechenschaft fordert, macht sie nicht den leisesten Versuch, sich zu wehren, sich herauszudrehen. Ja, sie gähnt, ist schläfrig eine Minute vor ihrer Hinrichtung, und sagt, mit einem hellen Heiligenschein von Naivetät ums sündige Haupt: „Ich möcht' zu ihm!“ Es ist eine seltsame Mischung von Heroismus und Schwachsinn. Und so unwahrscheinlich, daß es ganz gut auch psychologisch sehr tief sein kann. Der Gatte benimmt sich weit unkomplizierter. Es ist klar, wie auf einen Mann seiner Art dieser Ausflug der Frau ins Glück wirken mußte. Er, ganz hart in seinem männlich-rechtlichen Verantwortungsgefühl, dem er sich ja selbst zum Opfer gebracht, und sie, holdselig hinwegtaumelnd übers Erlaubte, zu Gegenden, wo gut und böse, sittlich und unsittlich, Recht und Unrecht, Ehre und Schande Begriffe ohne Inhalt sind. So schießt er sie nieder. Bestraft eine Tat, die nachtwandlerisch verübt wurde. Rächt an einem Kinde, weil es, spielend, ahnungslos Dinge zerbrach, die für ihn, den Mann, hohen Wert besaßen. Man hat die Empfindung: einem Vögelchen, das ohne Erlaubnis sang, wird der Hals umgedreht.

Der dritte Akt setzt ein Jahr später ein. Er bringt eine ziemlich mühselige Liquidation des Geschehenen. Die Geschwornen haben den ‚Rächer seiner Ehre' freigesprochen. Ein Jahr lang blieb er weg von der kleinen Stadt und dem kleinen Heim; nun, Schuld im Herzen, kehrt er zurück, will sich ins alte Leben wieder hineintasten, bei den Menschen, wie zuvor, Schutz vor den eigenen Zweifeln suchen, an ihrer Freundschaft und Anerkennung sich betäuben. Man weigert sie ihm. Er peroriert von Arbeit, Arbeit. Aber gleich spürt er schmerzhaft den Trug, den er sich selber vorgaukelt. Eine Wunde brennt in seiner Seele, die will sich nicht schließen. Er hat seine Tat, wie die Dünste der Leidenschaft und Wut von ihr sich verzogen haben, als schmählich und häßlich erkannt. Er leidet an einem Schuldgefühl, das Jury-Verdikte nicht bannen konnten. „Die Gesellschaft hat Sie freigesprochen," sagte der Gerichtsrat, „jede andre Gerechtigkeit ist Privatsache." Das heißt: exi! Der Doktor ist Manns genug, solche Gerechtigkeit zu üben, und tötet sich. Ich muß gestehen, sein Schicksal ist uninteressant. Sein état d'âme nach der Tat ist — wenn man von den desparaten Versuchen, sich durch feste Einkittung in eine äußere Ordnung von den Martern innerer Verwirrung zu befreien, absieht — psychologisch ohne Reiz. Der ganze dritte Akt scheint der Komödie wie ein Dach aufgesetzt, damit, so, so, das Haus fertig werde. Es wird aufgeräumt, erledigt, es werden Schlußpunkte gesetzt. Das Drama verliert seine Spannkraft, der Dialog wird matt, nur hie und da noch blitzen aus ihm zarte Lichter. Immerhin trägt auch dieser Akt unverkennbare Spuren poetischer Begabung (aber nicht mehr: dramatischer). Wer eine Figur wie diesen Lehrer, diesen noblen, stillen, so hell- und kurzsichtigen, so weisen und doch kindlichen Menschen bilden konnte, muß wohl das Auge und die Hand eines Dichters haben. Dieser Lehrer ist ein Mann, dessen Intelligenz in ihrem Drang, die Dinge gut und schön zu sehen, einen fast lyrischen Reiz hat. Er ist von einer Art Männlichkeit, die jeder Aktivität bar und doch keineswegs verweichlicht scheint. Er ist ein Mensch, der nicht zu feig, sondern zu gut und nobel ist, um in den Schlachten des Lebens eine andre Rolle als die des Samariters zu spielen.

Der Einwände gegen ‚Das kleine Heim' wären mancherlei. Ein leiser Hauch der Sentimentalität streift oft schwül über die Szene. Eine pointierte Symbolik, die sich allzusehr als das Werk mechanischer Kunstfertigkeit verrät, stört. Wenn akkurat in der Todessekunde der jungen Frau der Pfiff jenes Blitzzuges ertönt, mit dem in die Ferne zu fahren sie sich immer so heftig gesehnt hat, so wirkt das wie ein gequälter Reim. Aber diese und andre Bedenken können die Freude an dem Werk des jungen polnischen Dichters nicht trüben. Es stellt Menschen auf die Szene, die als Individuen ganz scharf bestimmt und doch, mit unmerklichen, stillen Mitteln, zu Repräsentanten typischer Seelenzustände erhöht sind. Es bringt einen Dialog, der straff und elastisch, das Spiel menschlicher Beziehungen in freiester Beweglichkeit zusammenhält. Die Rede ist leicht; vom symptomatischen Gewicht

Ibsenscher Worte lastet nichts auf ihr. Der Dialog wirft einen ganz natürlichen Schatten tieferer Bedeutung, das ist alles.

Rittners Drama erzeugt die nobelste Art der Spannung: Teilnahme. Psychische Reize, nicht Nervenreize. Es hat die rechte Kunst der Stimmung; die webt sich wie ein Schleier aus (einzeln gar nicht recht merkbaren Fäden) des gesprochenen und ungesprochenen Dialogs. Wie prägnant und lebendig ist das kleine Souper im zweiten Akt. Die junge Frau, in ihrem zärtlichen Verlangen mit jedem Wort, jeder Gebärde zu dem geliebten Mann strebend; dieser selbst, unruhig, angstvoll, verlegen, mit dem innigsten Wunsch, tausend Meilen weit weg zu sein; der Gatte, der durch wilde Lustigkeit seinen Zorn überlärmen will, dessen Scherze aber eine so wütende Grimasse zeigen, daß kein Mensch sie belachen kann; die stille Cousine, die alles spürt, kommen sieht, ablenken möchte; die Gerichtsrätin, die eifersüchtig und boshaft den Vorgeschmack des nahenden Unheils genießt. Die ganze Szene dauert nur ein paar Minuten, und doch enthüllt sie das Wesen aller beteiligten Menschen in fast überlebensgroßer Deutlichkeit. Und zwischen all der Erregung und Spannung ein lautloser Humor, ein stilles Lächeln, das schimmernd über die Physiognomie der Komödie fliegt.

Ein ‚starkes' Stück ist ‚Das kleine Heim' nicht. Aber gerade seine fast gebrechliche Art, seine Blässe ist so sympathisch. Das verrät edle Herkunft; verrät Qualitäten, die nur als Gottesgabe zu empfangen, nie als Fleißprodukte zu erzwingen sind. Wogegen die Muskulatur, das robuste, platzende Rot der Theatergesundheit durch Abhärtungen, durch ein Training im Ordinären sich doch am Ende erwerben lassen.

. . . Den Schauspielern des Deutschen Volkstheaters verhalf dieser einfache, natürliche, ohne Wichtigtuerei bedeutsame Dialog zu ungewohnter Menschlichkeit und Wärme. Fräulein Galafrès war nie besser. Die verquollenen Töne ihrer großen Leidenschaftlichkeit bekam man nicht zu hören, und die verzweifelten Gebärden, mit denen sie sonst ihrer Sehnsucht nach Temperament Ausdruck zu geben liebt, nicht zu sehen; sie war still, bescheiden, simpel, lebte und starb, wie's die Rolle verlangt, ihrer selbst nicht recht bewußt, ein armes, tragisches, rührendes Gänschen. Eine sehr feine, gescheite und in ihrer Unabsichtlichkeit doppelt wirkungsvolle Leistung. Herr Edthofer, schlicht, innig, von einer zugleich naiven und weisen Güte. Man mußte manchmal an den Lehrer Gottwald in ‚Hannele' denken. Edthofer spielte unübertrefflich die innere Würde, die Ueberlegenheit und Ungeschicklichkeit, das Liebesbedürfnis und den zaghaften Stolz eines einsamen Menschen. Ausgezeichnet auch Herr Homma, kaum streifend an die Karikatur, in einer knappen Flecktechnik mit einfachsten Mitteln wirksam. Dann Herr Klitsch, ein bischen zu jugendlich-fahrig, mehr ungestüm als energisch, mehr trotzig als entschieden, aber in so hellen, starken, lebenbejahenden Tönen, wie es die Harmonie des Stückes erforderte. Ferner Fräulein Hannemann, in ihrer ein bischen schattenhaften Rolle ungemein, ich möchte nicht sagen: charakteristisch, sondern: charaktervoll. Sie brachte den bescheidenen seelischen

Gehalt der Figur so konzentriert und setzte zu deren unscharfen Konturen so kräftige Schatten, daß die Figur doch zu einiger Plastik geriet. Dann der Gerichtsrat, den Herr Leyrer spielte. Im ersten Akt als mehr komische Charge eingeführt, erscheint er, zum dramatischen Zweck, im letzten Akt als Vertreter eines ethischen Prinzips, wächst zu einer respektablen ruhigen, männlichen Würde. Herr Leyrer machte das sehr gut, dieses langsame Hinausgleiten aus dem Spaßig-Komödienhaften in die Echtheit, in den Ernst eins gewichtigen, über die Spielereien des Lebens erhöhten Augenblicks. Es war, wie wenn einer, sei es auch bei einem fremden, gleichgültigen Menschen, ein tragisches Schicksal spürte, und diesem Schicksal gegenüber Haltung annähme, nicht gefühlvoller, aber achtungsvoller werde. Das Zusammenspiel (Herr Wolfgang Quincke führte Regie) war leicht, zwanglos, schlug in einem reinen Akkord die Stimmung des Dramas an. Eine der besten Aufführungen, die das Deutsche Volkstheater seit langem zuwege gebracht hat.

* * *

Die ‚Freie Volksbühne' spielte, im Deutschen Volkstheater, ‚Freiheit in Krähwinkel' von Johann Nestroy. Thaller gab den Journalisten Ultra. Seine bei aller scharfen Pointierung so behagliche Komik wirkte außerordentlich. Er mischt da eine wahrhaft wohlschmeckende Fülle von Charakterzügen, ist klug und liebenswürdig, frech, gutmütig, beredt, lustig, tapfer, und die Bindung dieser Vielfältigkeit zur Einheit besorgt das Wienerische. Es ist bezwingend viel Freude in seinem Spiel, ein ganz ungeistiges, vegetativ Lustiges. In seinen Mienen ist ein immerwährendes stilles Lachen. Wenn man so sagen darf: er pfeift mit den Augen. Die Posse hatte gewaltigen Erfolg. Dem Szenischen fehlte die Intimität, das drollig Beengte der Kleinstadt. Hier hätte ein Künstler von Talent und von der Laune des Herrn Karl Walser in Berlin inszenieren sollen.

Mit der ‚Freiheit in Krähwinkel' hat die Volksbühne eine ausgezeichnete Wahl getroffen. In dieser wie in allen Nestroy-Komödien ist ein unvergleichlicher Reichtum an Sauerstoff. Man wird frischer, heller, gesünder förmlich, wenn man ein paar Stunden in ihrer Sphäre atmet. Die ‚Freiheit in Krähwinkel' ist als Theaterstück ziemlich lässig gezimmert. Aber bei aller Sorglosigkeit, Eile und Beiläufigkeit doch so überlegen-sicher, wie es nur einer mit ihren Objekten spielenden Kraft und nie einer bloßen austrainierten Geschicklichkeit gelingen konnte. Die meisten Nestroy-Stücke sind so: Durchgearbeitet aus dem Stegreif! Sie sind von einem kultivierten Leichtsinn, dessen Kultur angeboren, nicht erworben scheint. Das Nachlässige wirkt bei ihnen als Geniezeichen. Ihr literarisches Kostüm hat die Lockerheit und die unwillkürliche legere Anmut, mit der ein natürlich-künstlerisch begabter Mensch, ein Italiener etwa, seinen Mantel trägt; — auch wenn dieser Mantel ein Fetzen ist.

Ich glaube nicht, daß die ‚Freiheit in Krähwinkel' der Revolution zu-

liebe geschrieben wurde. Die Revolution erscheint hier kaum als Stoff, an dem das Herz des Dichters entflammte, sondern vielmehr als eine glänzende Gelegenheit, die der Witz des Satirikers wahrnahm. Die Reaktion wird verhöhnt, aber das Pathos der Freiheitler, ihr utopisch taumelnder Wille, ihre Freude an Phrasen, die wie Raketen aufsteigen, einen Augenblick leuchten, blenden und in Rauch zerplatzen — die bleiben keineswegs unbelächelt. Es waltet in der Posse ein Zug des Indifferentismus: des Indifferentismus der bekannten ‚höhern Warte'. Das Spiel der Meinungen, der Mechanismus der politischen Ideen und der von ihnen in Bewegung gesetzten Menschen, das scheint Nestroy doch mehr interessiert zu haben als die Meinungen und Ideen an sich. Man hat bei den Freiheits-Worten, die in der Komödie besprochen werden, nicht die Empfindung, daß hier ein politisches Bekenntnis literarischen Ausdruck fand; sondern vielmehr die, daß hier die schöpferische Lust eines heitern Künstlers am Werk war, den es reizte, die Tagesideen in kräftigen, witzig-prägnanten, schlagenden Worten einzuformen. Von irgend welchem moralisch-politischen Ernst kann dabei kaum die Rede sein. Hinter jedem dieser fernigen, liberalen Aperçus der Posse steht gleichsam ein Ausrufungszeichen und ein Fragezeichen. So wird das Ethos der Komödie bis zur Unsichtbarkeit transparent. Hinter der politischen Ernsthaftigkeit werden die menschlichen Lächerlichkeiten merkbar — und um die hat sichs Nestroy doch vor allem gehandelt.

Der Witz der ‚Freiheit in Krähwinkel' ist echtester Nestroy-Witz, gefräßig, kieferstark, scharfzähnig. Dieser Witz hat in seiner Urkraft fast etwas Barbarisches. Er verschlingt mit Haut und Haar die Idee und die Form, nachdem er erst mit den Worten wie mit Opfern katzenartig gespielt hat. Er hat auch darin etwas Raubtierartiges: in seiner Sprungsicherheit, in seiner federnden Agilität, in seiner bei aller Kraft so graziösen Gelenkigkeit. Dabei ist er von erschütterndem philosophischen Gleichmut. Nestroysche Weisheit ist erquickend wie etwas ungemein Gutes, Kühles, Säuerliches, das den Durst löscht. Angesichts der losbrechenden Revolution sagt eine Krähwinklerin: „Ich bin nur froh, daß mein Mann schon tot ist! Wie leicht hätt' ihm jetzt was passieren können!" Ich kanns nicht ausdrücken, worin eigentlich der ideelle Reiz solch eines köstlichen Diktums steckt. Aber ich fühle, daß hier ein Humor am Werk ist, der mehr tut, als die Lächerlichkeiten herauszuspüren: Ein Humor, der das Mensch-Sein an und für sich als eine gewissermaßen ridiküle Angelegenheit empfindet.

Menschenhandel / von einem Clown (Fortsetzung)

V

Direktionsbureau eines großen Hoftheaters. Der Diener tritt ein, meldet, daß der Agent Glaser aus Berlin anrufe, und entfernt sich mit dem Auftrag, die Verbindung herzustellen. Telephongespräch:

„Guten Tag, mein lieber Glaser! Was haben Sie Schönes?" — „O, das ist ja sehr nett." — „Gewiß kann ich mir Urlaub nehmen." — „Aber natürlich, wann ich will. Also einen Augenblick, bitte, ich will mir die Tage gleich notieren. 24. Hamburg, 26. und 27. Frankfurt, 29. Basel, 30. Karlsruhe. Schön, bin Ihnen sehr verbunden." — „Tenor kann ich immer gebrauchen. Meinecke macht unaufhörlich Schwierigkeiten." — „Na, Sie wissen ja, nicht viel. Wenn er gut ist, viertausend Mark." — „Ja, meinetwegen lassen Sie ihn auf fünftausend steigen. Aber hören Sie, lieber Glaser, Honorar muß ich diesmal pro Abend fünfzehnhundert Mark bekommen! — „Fünfzehnhundert pro Abend!" — „Tut mir leid, aber soviel wurde mir schon von anderer Seite für einige russische Konzerte angeboten!" — „Na, also schön, Glaser, dann mache ichs ja lieber durch Sie." — „Ja, in Gottes Namen, können Sie mir auch schicken. Wenn sie Verbindungen hier hat, engagiere ich sie schon, nur lasse ich mich lieber von oben treten — na, Sie werden das schon machen, Sie Schlauberger! Aber hören Sie, könnten Sie mir nicht die Langer von Frankfurt loseisen?" — „Mensch, wenn Sie mir das machen, dann gibt's 'n Bändchen — oder sowas! Also strengen Sie sich mal an." — „Aber natürlich, Riesentalent, deshalb möchte ich sie nur ja festlegen. Das Frauenzimmer weiß ja nicht, was sie wert ist." — „Ja, Lieber, umsonst ist der Tod! Wenn ich Ihnen das Bändchen verschaffe, dann muß ich die Langer auf fünf Jahre kriegen; Anfangsgehalt fünftausend, steigend bis neuntausend Mark." — „Eine Hand wäscht die andre, Sie wissen ja! Also, Gott befohlen, lieber Freund, und vergessen Sie mir die russische Sache nicht. Dafür geb' ich Ihren Klienten Gastspielurlaub, soviel sie wollen, wenns mir auch Schwierigkeiten macht. Lassen Sie bald von sich hören. Adieu!"

VI

Eine feine berliner Agentur. Theatergeschäftsbureau nennt sich das Lokal. Das klingt bei weitem vornehmer als das Wort Agentur, wobei man leicht an einen hinausgeworfenen Versicherungsagenten denkt. Schwere Teppiche dämpfen den Schritt. An den Wänden nur Sterne erster Größe: Matkowsky, Caruso, Sorma, Kraus. Darunter Fauteuils, auf den Tischen alte Nummern von Theater-Zeitschriften. Es herrscht ein gedämpfter, feiner Umgangston. Milieu: Salon. Es sind durchgehends Schauspieler bessern Niveaus, die hier verkehren, also trifft man das leicht — äußerlich wenigstens. Eine ledergepolsterte Tür, die an das Vorzimmer eines Ministers erinnert (obgleich von den hier verkehrenden Parteien wohl noch keine im Vorzimmer eines Ministers gesessen hat, entsteht in der Phantasie doch diese Vorstellung), führt in das Bureau des Agenten, aus dem hin und wieder kurz und scharf das Klingeln der elektrischen Glocke ertönt. Er selbst erscheint auch einige Male an der Tür, um einem Minister-Kollegen — für Geringeres ist der Mann überhaupt nicht zu sprechen — das Geleite zu geben, oder einen knappen Befehl zu erteilen. Ohne Gruß läßt er

den Blick rasch durch das gefüllte Zimmer gleiten, in dem sich die meisten verbeugen, einen Blick, leer und kalt, der nichts sieht. Wagt es ein besonders Zudringlicher, ein Wort an ihn zu richten, oder ihm in den Weg zu treten, so weist eine rasche Handbewegung nach den Schreibtischen, an denen seine Gehilfen arbeiten. Er selbst schwebt wie ein Gott über allen.

Einer dieser Gehilfen steht eben in einer Ecke, in angelegentlichem, leise geführtem Gespräch mit einem jungen, eleganten Herrn.

„Gehen Sie sofort hinüber zu Direktor Schukowsky. Ich habe gestern mit ihm über Sie gesprochen. Es handelt sich um eine Rolle in dem neuen Stück, das er vorbereitet, eine Rolle, die Ihnen sehr gut liegen wird."

„Schön. Wieviel soll ich fordern?"

„Nun, Sie wissen ja, nicht viel. Zahlen will der ja nichts. Höchstens fünfundzwanzig Mark pro Abend. Uebrigens kommt morgen oder übermorgen Direktor Weisse aus Wien, dem will ich Sie empfehlen. Prager und Breuer gehen doch nächste Saison ab — das wäre eine Stellung für Sie!"

Ganz begeistert von seiner eigenen Idee redet er sich in Hitze und entläßt schließlich den jungen Mann mit einem herzlichen Händedruck und der Versicherung, daß er sich für ihn sogleich zerreißen werde: Telephonieren, telegraphieren, schreiben, sprechen, empfehlen — was nur in eines Menschen Macht steht.

„Herr Direktor Schukowsky hat starke Influenza und liegt zu Bett", antwortet ein Sekretär auf des jungen Mannes Frage nach dem Direktor. Allmählich stellt sich jedoch heraus, daß der Direktor keine Influenza hat und nicht zu Bett liegt, sondern eine Probe auf der Bühne leitet und sich des denkbar größten Wohlbefindens erfreut. Er erscheint nach einer Weile und mustert den Audienzwerber sowie einen zweiten und dritten Empfohlenen lange Zeit schweigend, indem er mit Feldherrnblick seine Augen in die der vor ihm stehenden Männer bohrt. Eine düstere Wolke liegt auf seiner Stirn. Die Musterung geht von Kopf zu Fuß. Plötzlich lächelt der Direktor unvermittelt, liebenswürdig, die Spannung löst sich.

„Können Sie uns etwas vorsprechen?"

„Ich komme soeben direkt aus der Agentur Pohler, die mich herschickt," antwortete der junge Mann, „und bin ganz und gar nicht vorbereitet."

„Aber das schadet ja nichts", entgenet der Quälgeist mit dem bezauberndsten Lächeln. „Ich möchte Sie ja nur auf der Bühne stehen sehen und sprechen hören, irgend etwas, gleichgültig was, ein paar Worte. Es wird Ihnen schon etwas einfallen. Kommen Sie, meine Herren!"

Dem einen fällt gar nichts ein, so sehr er sich auch abquält, wie das ja gewöhnlich so geht, wenn man sich besonders intensiv darum bemüht. Dem andern fällt ein Stück aus ‚Wilhelm Tell' ein. Auf einer Bühne, die einen winzigen Salon mit roten Samtfauteuils, von der unterbrochenen

Probe, zeigt, versucht er den Tellmonolog des fünften Aktes. Die Lächerlichkeit der Situation, das Lachen und Plaudern in dem anstoßenden Konversationszimmer verwirrt ihn. Der Text fehlt ihm jeden Augenblick. Er kommt nicht in Stimmung — und ist sogleich erledigt. Der junge Mann spricht die Riccautszene; dann wünscht der Direktor noch eine Portion Ibsen aus dem Stegreif, worauf er sich höchlich zufrieden zeigt und sich mit ihm ins Bureau zurückbegibt. Eben klingelt das Telephon. „Fräulein Walden", meldet der Sekretär leise. Der Direktor nimmt ihm den Hörer ab und flüstert ihm leise die Antworten ins Ohr, welche der Sekretär dann in den Apparat spricht. „Herr Direktor ist leider nicht zugegen." — „Unmöglich; der Direktor liegt zu Bett, ist krank." — „Diese Woche keinesfalls. Schwere Influenza, der Arzt hat ihm strengste Ruhe befohlen." — „Fragen Sie im Laufe der nächsten Woche wieder an." — Der Direktor begegnet dem Blick des jungen Mannes, dessen Anwesenheit er vergessen hatte.

„Nicht wahr, was beim Theater zusammengelogen wird", sagt er jovial. Dann wendet er sich zu seinem Dramaturgen: „Nach dem, was ich soeben von dem Herrn gesehen, könnte er ganz gut den Katschkoff spielen. Geben Sie mir, bitte, die Rolle." Er blättert in dem dünnen Heftchen, mustert den vor ihm stehenden Schauspieler aufs neue:

„Bloß die Augen! Sie haben nicht die Augen für den Katschkoff. Sie haben zu klare, kluge Augen."

„Glauben Sie nicht, Herr Direktor, daß man dem durch die Maske abhelfen könnte, wenn mir die Rolle sonst zusagt und liegt?" fragt der Schauspieler etwas ironisch.

Der Direktor lächelt überlegen.

„Man könnte ihn wohl auch den Dimidow spielen lassen und Herrn Lasky den Katschkoff geben. Aber für Dimidow hat er zu feine, nervöse Hände, zu gepflegt, zu sehr an den Handschuh gewöhnt, für den russischen Proletarier."

Der junge Mann lächelt über diese Kunstassentierung.

„Wieviel verlangen Sie übrigens Honorar?" fragt der Direktor nach langer Ueberlegung.

„Fünfundzwanzig Mark pro Abend."

Der Direktor schlägt ein Kreuz und entflieht, als ob ihm der Satan auf den Fersen wäre.

Als der junge Mann nach Hause kommt, findet er folgenden Rohrpostbrief aus jener Agentur, die er vor kaum drei Stunden verlassen:

Liebster Herr Rödl!

Ich habe eine private große Bitte an Sie, und zwar, ob es Ihnen möglich wäre, mir gegen ein Akzept bis zweiten Dezember (unter Diskretion) zweihundert Mark zu borgen. Ich müßte aber heute noch Antwort haben; bin bis fünf Uhr im Bureau. Zu jedem Gegendienst bereit

Berlin, 15. Oktober 1906 Ihr Sie hochschätzender K. Frank,

Vertreter des Theatergeschäfsbureaus Friedrich Pohler

Hieraus entwickelt sich folgende Korrespondenz:

Mein lieber Herr Rödl!

Ich komme mit einer großen Bitte zu Ihnen. Ich schulde Ihnen bereits, wie Sie wissen, zweihundert Mark. Nun brauche ich aber sofort dreihundert Mark und bitte Sie recht sehr, wenn es Ihnen irgend möglich ist, mir diese gegen sechs Prozent Zinsen und drei Akzepte per ersten Januar, ersten Februar und ersten März zu beschaffen. Außerdem verpflichte ich mich, Ihnen bis fünfzehnten Januar neunzehnhundertundsieben ein gutes Engagement in Berlin zu verschaffen. Vielleicht sind Sie so freundlich, mir telephonisch mitzuteilen, wann und wo ich das Geld haben kann. Um größte Diskretion brauche ich Sie ja nicht zu bitten.

Berlin, 20. November 1906 Ihr dankbar ergebener K. Frank

Verehrter Herr Rödl!

Ich bitte Sie, mir also wenigstens die Summe von zweihundert Mark, die ich Ihnen schulde, bis zum ersten Januar zu stunden. Die dreihundert Mark habe ich mir nun anderweitig beschafft. Ich verspreche Ihnen für dieses Entgegenkommen, das Aeußerste aufzubieten, um Ihnen eine konvenable Stellung zu verschaffen.

Berlin, 25. November 1906 Herzlichst Ihr K. Frank

Guter alter Freund!

Verzeihen Sie meine Saumseligkeit, aber ich erhalte Bewußtes von meiner Schwester, die sich seit drei Wochen auf Reisen befindet. Sobald sie nach Hause zurückkehrt, sende ich es Ihnen.

Stehe mit Schukowsky und Direktor Bernhardt Ihretwegen in Verbindung. Hoffe, Ihnen nächstens Positives mitteilen zu können.

Berlin, 17. Januar 1907 Herzlichst Ihr K. Frank

Sehr geehrter Herr!

Glauben Sie mir, Sie tun mir in Ihrem Schreiben sehr, sehr Unrecht. Wenn Sie wüßten, durch welch traurige Umstände ich bisher mein Wort nicht halten konnte, hätten Sie mir nicht so kategorisch geschrieben. Ich weiß wirklich nicht, wieso wir Pech haben, sodaß ich mein Versprechen, bis zum fünfzehnten Januar ein gutes Engagement für Sie abzuschließen, nicht einhalten konnte. Doch mögen Sie beruhigt sein, daß ich es bis Mitte nächsten Monats einlösen werde. Solange bitte ich Sie nun herzlichst, auch noch mit der Bezahlung des Geldes Geduld zu haben und versichere Sie ehrenwörtlich, daß ich ganz pünktlich, sogar telegraphisch bezahlen werde.

Berlin, 20. Februar 1907 Mit besten Grüßen Ihr dankbarer K. Frank

Herrn Paul Rödl!

Auf Ihr Schreiben vom neunundzwanzigsten dieses zu antworten, finde ich unter meiner Würde. Anbei Ihr Geld. Von mir haben Sie nichts mehr zu erwarten — für mich existieren Sie nicht mehr!

Berlin, 31. März 1907 Mit geziemender Achtung K. Frank

(Schluß folgt)

Rundschau

Julius Lieban

Fünfundzwanzig Jahre unermüdlichen Dienstes hat es Julius Lieban gekostet, um vom gemeinen Hofopernsänger zum Königlichen Kammersänger befördert zu werden. Es hat unverhältnismäßig lange gedauert. Und doch hätte die Intendanz eigentlich bemüht sein müssen, sich diesen selten befähigten Sänger immer bei guter Laune zu erhalten. Wie manche Vorstellung lebte in diesen fünfundzwanzig Jahren von seinen Gnaden! Wie oft war er bei der traditionellen zweiten und dritten Besetzung der Spielopern sozusagen die Oase in der Wüste! Er war nie verdrossen. Um ihn herum konnte geschehen, was da wollte; am Pulte konnten wiesbadener oder andre Kapellmeister sitzen: er führte seine Rolle durch und brachte schließlich immer noch etwas Geist und Laune in die schale Mischung, indem er sich, wie sein Pedrillo, dachte: „Nur ein feiger Tor verzagt — frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!"

Für Lieban war es nicht leicht, eine Rolle wie den Pedrillo gesanglich zu bewältigen. Von Natur aus hat er einen warmen Bariton, und mit emsigem Fleiß und romanischer Schulung hat er sich die obern Töne angeeignet, die ja auch heute noch einen eigenen Charakter haben. Aus der Not hat er eine Tugend gemacht, und diese Kunsttöne werden in einer Weise zur Charakterisierung der Situation und des Gefühls benutzt, die Lieban ganz allein angehört. Zu dieser eigenartigen Flexibilität der Stimme, zu dieser ungewöhnlichen Begabung, den Tonklang dem Ausdruck vollkommen anzupassen, kommt nun das liebenswürdige, heitre, stets zu Scherzen aufgelegte Temperament, kommt eine nie ermattende Fähigkeit des Künstlers, sich mit Liebe in seine Rollen zu versenken und im „kleinsten Punkte die größte Kraft zu sammeln". Neben D'Andrades Don Juan und dem Pagen der Lucca werden wohl kaum irgendwelche Leistungen der Opernbühne in ihrer Geschlossenheit so vorbildlich geworden sein, wie das Kleeblatt von Mozart und Liebans Gnaden: Monostatos, Basilio, Pedrillo. Ich setze bei jedem berliner Musikfreund die Kenntnis dieser drei Gestaltungen voraus und brauche nur etwa an den Ausruf seines Basilio: „Was ich sagte von den Knaben . . ." und an den mimischen und gesanglichen Ausdruck der Monostatos-Arie: „Alles fühlt der Liebe Freuden . . ." (wie er da mit den Sechzehnteln im Orchester Wette läuft) zu erinnern, um bei allen einen Widerhall zu finden. Zu diesen Mozartpartien gesellen sich seine Lortzingschen Knappen und Iwanows und die Schar der Banditen in ‚Carmen', ‚Fra Diavolo', ‚Stradella'. Der in ‚Fra Diavolo' wird heute wohl nicht mehr zu Liebans Lieblingspartien gehören: Krolop fehlt hier, der so trefflich zu sekundieren verstand.

Aber der stärkste Buffotenor der heutigen Opernbühne nennt noch zwei Partien mit Stolz sein eigen: Mime und David. Auch hier hat Lieban vorbildlich gewirkt. Man sagt, er sei der erste gewesen, der den Mime ‚gesungen' hat. Er ‚singt' ihn auch heute noch und phrasiert zum Entzücken. Seine Erzählung im Rheingold ist rein gesanglich ein Meisterstück von unendlicher Sauberkeit und

Akkuratesse und fast rührend: „Wir lachten der leichten Müh." Sein Mime im Siegfried ist von keinem mir bekannten Sänger erreicht worden. Welche Fülle des Ausdrucks in den Versuchen, Siegfried zu überreden! Und gar der David, dieser Ausbund an Jugendfrische!

Das Repertoire eines Tenorbuffo ist naturgemäß beschränkt. Lieban hat aber in den letzten Jahren noch manche Rolle kreieren müssen und ist auch bei weniger klassischen Aufgaben mit heiligem Feuer bei der Sache. Ich erinnere an seine reizende Gestaltungskraft in Woikowsky-Bidaus ‚Langen Kerl', dem ein so kurzes Leben an der Oper beschieden war.

Dem Kammersänger Lieban aber wünscht man von Herzen, daß die lange Zeit, die er als Kammersänger hoffentlich noch wirken wird, ihm so viel Freude bereiten möge, wie er in den verflossenen fünfundzwanzig Jahren seinen Hörern bereitet hat.

Georg Caspari

Gottfried Keller als Dramatiker

Das Experiment: ‚Gottfried Keller als Dramatiker', seit mehr als fünfzehn Jahren nicht mehr unternommen, wurde im Mai auf der Bühne des zürcher Pfauentheaters gewagt. Es handelt sich um das zweiaktige Trauerspielfragment ‚Therese', 1849 in Heidelberg entstanden, in seiner heutigen Fassung 1851 während des berliner Aufenthaltes des Dichters fixiert. Die Eifersucht zwischen Mutter und Tochter bildet das Motiv zur Handlung des Dramas.

In eine Landbesitzung ist ein junger Mensch — ein Ingenieur sollte es nach Keller sein, den die Not einer Ueberschwemmung ins Land hineingerufen — hereingeschneit. Die noch jugendliche Mutter (Witwe) verliebt sich in den jungen Mann. Er aber liebt ihre Tochter und hält um deren Hand an.

Ein dramatischer Stoff ohne Frage, dessen Behandlung aber Keller, auch wenn man das Unfertig-Fragmentarische in Betracht zieht, kaum geglückt ist. Von den Hauptpersonen, Mutter, Tochter und Freiersmann, lebt einzig die Mutter in dem Wesenhaften des dramatischen Seins. Die Figuren der Tochter und ihres Geliebten sind der Versuch zu einer Skizze geblieben. Beiden ist zudem eine Sprache eigen, die Keller beim fertigen Werk als Schriftsprache nicht zugelassen hätte. Von Anklängen an die Novellenform ist sogar die Mutter Therese nicht frei geblieben. So, als der Freiersmann ihr statt des ersehnten: ‚Geliebte!' das Wort ‚Mutter' entgegenbringt, und sich ihr nun in reinster Novellensprache eine lange Darstellung der Gefühle entringt, die das Wort Mutter aus seinem Munde bei ihr erregt, und die ganz andre sind, als sie bei dem Ewigkeitsinhalt dieses Wortes sein sollten.

Es kann nach alledem zweifelhaft erscheinen, ob man im Sinne Kellers handelt, wenn man dieses Fragment auf die Bühne bringt. Er selbst sprach einmal — nach den Berichten seines Freundes, das verstorbenen Feuilletonisten der Neuen Zürcher Zeitung, Albert Feiner — von den ‚Nachlaßhyänen', vor denen ihn sein großer Ofen retten müßte. Jedenfalls aber sollte die Inszenierung, dieses Fragments, insbesondere in der Schweiz die in Keller die Offenbarung ihres Nationalgeistes sieht, nur dann statthaft sein, wenn eine minutiöse Darstellungskunst nicht nur dem Meister gerecht wird, sondern sich auch bemüht, die offenkundigen Schwächen seines unvollendeten Werkes zu verdecken.

Leider war das bei der neuen Aufführung nicht der Fall. Schon der

Biograph Kellers, Jakob Bächthold, berichtet von der Aufführung vom 20. und 24. Januar 1893 am hiesigen Stadttheater, daß das Fragment durch ungenügende und recht leichtfertige Inszenierung beinahe zu Schaden gekommen wäre. Fast gilt dieses Wort auch diesmal. Nur die Therese des Fräulein Zelia Normann genügte einigermaßen den Ansprüchen, die an ein literarisches Experiment von solcher Qualität zu stellen sind. Die Schemenfigur des Freiers Richard bedürfte freilich eines Kayßler, um zum Leben erweckt zu werden. Von der Darstellung der Tochter ist gar nicht zu reden. Dagegen gelangen die auch von Keller mehr ausgeführten Nebenpersonen der Bedienten recht gut. Die Ausstattung wiederum war Provinz. Im ersten Akt erregte das Unlogische einer aus einer zeltartigen Badekabine bestehenden, nach oben offenen Gartenlaube besondern Unwillen. Dem Andenken Kellers, der selbst der Meinung war, daß ein großer Dichter nur der wäre, der auch als Dramatiker in der höchsten Dichtungsform Bedeutendes geleistet, mag mit dieser Aufführung nicht besonders gedient worden sein, wenn auch die literarische Interessantheit des Experiments nicht geleugnet werden soll.

Auf das Fragment folgte als Uraufführung, die Dramatisierung der köstlichen Legende Gottfried Kellers: ‚Der schlimm-heilige Vitalis' von Alfred Beetschen, als Groteske in einem Akt von dem Verfasser bezeichnet. Ein recht lustiges Ding, bei dem nur das Groteske fehlte. **Felix Pinkus**

Kritikensammlung

III

Richard Batka hat prager Kritiken und Skizzen unter dem Titel: ‚Aus der Opernwelt' herausgegeben (Georg D. W. Callwey, München). Ein Buch, das von zweierlei Warten aus beurteilt werden will, in dem der Kritiker des Kritikers zweierlei Seiten suchen, zwei Persönlichkeiten beleuchten muß: den Kunstrichter und den Feuilletonisten. Dem ersten, den alle zu den Feinsten und Verständigsten, Gesundesten und Liberalsten unsrer Zeit zählen, muß auch für dieses Buch Dank gesagt werden. Dem zweiten können wir den Gruß nicht weigern, aber nur zögernd hebt sich die Hand zum Hut.

Feuilleton und Kunstkritik sind Widerspruch und Gegensatz. Der Feuilletonist setzt das Wort um des Wortes, der Kunstrichter das Wort um des Gedankens willen. ‚Unter dem Strich' schlängelt sich durch Anmut vertünchte Unwissenheit um den Stoff, in der Kritik schreitet durch Wissen veredelte Anmut gegen den Stoff. Kann also ein Mann wie Batka, der, wie heute nur wenige, alle Charakterfaktoren des musikalischen Kunstwerks zu deuten weiß, überhaupt Feuilletonist sein? Er hat wohl den glatt-gleitenden Stil von Hanslick, die unschuldig-lächelnde Schärfe von Kalbeck, die oft stechende Bissigkeit von Spitzer; wäre darin also den ältern Vertretern dieser österreichischen Spezialität an die Seite zu setzen. Mit den Jüngeren hat er nichts gemein. Er hat nicht die müde Grazie von Auernheimer, nicht den melancholischen, Souveränität heuchelnden Witz von Wittmann, nicht die sentimentale Ironie von Salten. Aber jeder Satz, den er schreibt, entwickelt einen Gedanken, ein Urteil, jedes Wort blitzt wie eine Klinge, die ihr Ziel nie verfehlt. Und dennoch — dennoch blitzt, glänzt, sprüht es nie bei ihm. Oft, zu oft schleicht sich eine triviale Weisheit, ein abgedroschenes Sprichwort, ein banal gewordenes Zitat ein. Aber übersieht mans, so will sich eins zum andern fügen: der Gemeinplatz wird

Vernunft, die Banalität Geist. Und das wird zur Formel seines Stils: Geist gewordene Banalität.

Nur seines Stils. Im Urteil spricht ein Mann, der keine Scheidemünze, kein gebrauchtes Gold weiter gibt. Alles ist Eigenbau, Kultur eines fein gebildeten Geistes. Unter dem fadenscheinigen Hemde einer veralteten Feuilletonform lebt, pulsiert ein warmer Körper, dessen Seele sich gegen alles Gesuchte, alle unechte Ueberlieferung, gegen Schablone, Lüge und Bequemlichkeit auflehnt. Manch wahres Wort gibt zu denken, manche Zeile zwingt zur Einkehr. Wohl ist in diesem Buch nicht alles geraten; nicht überall ist der Kunstrichter zu Recht gekommen und von den letzten Aehren trägt manche hohle Hülsen. Und Jahves Wort wäre zu achten gewesen: „Wenn du dein Land einerntest, sollst du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau auffsammeln". Aber wir senken willig ein Augenlid, achten das Gute, das der Autor schon gegeben hat und immer weiter gibt, und sprechen der Sammlung ihr Lebensrecht zu. Felix Stössinger

---

Aus der Praxis

Annahmen

***: Die Halben, Tragikomödie. Hamburg, Thaliatheater.

***: Die Andere, Lustspiel. Wien, Raimundtheater.

Herbert von Berger: Irmingart, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Albert Bernstein-Sawersky: Die steinerne Tafel. Breslau, Schauspielhaus.

Dora Duncker: Falsches Ziel, Schauspiel. Mainz, Stadttheater.

Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie. Stuttgart, Hoftheater.

Ernst Gettke: Das glückliche Gesicht, Schwank. Wien, Raimundtheater.

Felix Paul Greve: Heimlicher Adel, Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

Fritz Hartmann: Der Wunderliche von Berlin, Drama. Braunschweig, Hoftheater.

Melchior Lengyel: Die dankbare Nachwelt, Schauspiel. Wien, Raimundtheater.

Karl Freiherr von Levetzow: Der Bogen des Philoktet, Tragödie. Berlin, Berliner Theater.

Rudolf Lothar: Die Diebin (nach dem Englischen). Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Louis Parker: Der Kardinal, historisches Schauspiel. Wien, Raimundtheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

13. 4. Ludwig Löser: Herostrat von Ephesus, Tragödie. Braunschweig, Hoftheater.

15. 4. Herbert Eulenberg: Ulrich, Fürst von Waldeck, Schauspiel. Köln, Schauspielhaus.

Albert Bernstein-Sawersky und Arthur Lippschütz: Eine Hofkomödie. Stettin, Stadttheater.

16. 4. Ernst Soehngen: Nach Jena, Tragödie. Elberfeld, Stadttheater.

18. 4. Moritz Schlesinger: Der Allerweltsonkel, Schwank. Köln, Residenztheater.

22. 4. Frank Wedekind: Die junge Welt, Komödie. München, Schauspielhaus.

Paul Bliß: Der Goldsucher, Einaktiges Lustspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

26. 4. Adolf Müller: Der Spion oder Goethe in Italien, Lustspiel. Saargemünd, Neues Theater.

30. 4. Ramon der Abenteurer, Groteske. Berlin, Neues Theater.

5. 5. Ernst Albert: Die tolle Prinzeß, Schwank. Apolda.

8. 5. J. v. Wildenradt: Der letzte Wendenkönig, Trauerspiel. Dortmund, Stadttheater.

Jugo Krauß: Der Kaiser, Ein Akt aus der Geschichte; Nur ein Mensch, Trauerspiel. Graz, Theater am Franzensplatz.

9. 5. Hans Lemke: Die Frau des Kapitäns, Schauspiel. Bingen, Stadttheater.

10. 5. Ernst Matthes: Ehrenschuld, Offizierstragödie. Berlin, Im Thaliatheater.

2. von Übersetzungen

8. 5. Monczy-Eon und Armont: Der Hampton-Club, Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

12. 5. August Strindberg: Frau Margit, Romantisches Schauspiel. Köln, Stadttheater.

21. 5. Yves Mirande und Henry Geroule: Die gute Wirtin, Einaktiger Schwank. Wien, Lustspieltheater.

3. im Ausland

Frankreich

G. A. de Caillavet, Robert de Flers und Emmanuel Arrène: Le Roi, Komödie. Paris, Variétés.

Bisson-Thurner: Mariage d'étoile, Komödie. Paris, Vaudeville.

Albert Samain: Polyphem, Schauspiel. Paris, Comédie.

Maurice Magre: Vellada, Trauerspiel. Paris, Odéon.

Duval und Roux: Der Schwanengesang, Lustspiel. Paris, Athénée.

Belgien

M. Porzat: Saul, Trauerspiel. Brüssel, Parktheater.

England

Arthur W. Pinero: Thunderbolt, Drama. London, St.-James Theatre.

Bernard Shaw: Getting married, Conversation. London, Haymarket Theatre.

Howard de Walden: Lanval, Romantisches Drama. London, Playhouse.

Italien

Sem Benelli: La maschera di Bruto, Historische Tragödie. Mailand, Teatro lirico.

Espartero Preziotti: Päpstin Johanna, Schauspiel. Rom, Manzoni-Theater.

Alfredo Testoni: Gioacchino Rossini, Drama. Florenz, Teatro Niccolini.

Neue Bücher

Biographien und Memoiren

Sarah Bernhardt: Mein Doppelleben. Leipzig, Schulze & Co. 460 S. M. 10.— (12,—).

Heinrich Hubert Houben: Karl Gutzkows Leben und Schaffen. Leipzig, Max Hesse. 126 S. M. 1,50.

Dramen

Paul Alexander: Das Recht auf Liebe, Schauspiel. Stuttgart, J. G. Cotta.

Schalom Asch: Sabbatai Zewi, Tragödie. Berlin, S. Fischer.

Conrad von Blumenthal: Die Tochter Salomos. Dramatisches Gedicht. Leipzig, M. Altmann.

Rudolf Burghaller: Phryne, Drama. Berlin, Gose & Tetzlaff.

Paul Claudel: Mittagswende, Drama. München Hans von Weber.

Kurt Frieberger: Hendrickje, Versdrama. Stuttgart. Axel Juncker.

Eduard Hoffer: Arme Seelen, Ein Band Dramen. Gratz, Deutsche Vereinsdruckerei und Verlagsanstalt.

Gesetzgebung

Alfons Bolz-Feigl und Heinrich Fischer: Das Gesetz vom 16. Dezember 1906 betreffend die Pensionsversicherung der Privatangestellten in seiner Bedeutung für die Bühnen- und Orchesterangehörigen. Wien, Selbstverlag des Oesterreichischen Bühnenvereins. 61 S.

Goethe

W. Büchner: Fauststudien. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger. M. 1,80.

Hebbel

Hermann Stodte: Friedrich Hebbels Drama aus der Weltanschauung und den Hinweisen des Dichters erläutert. Stuttgart, Wilhelm Violet.

Ibsen

Kurt Singer: Ist Ibsen theatralisch? Dresden, E. Pierson. 29 S. M. —,50.

B. Kahle: Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Berlin, B. G. Teubner. 140 S. M. 1,— (1,25).

Regie

Hanns Hannsen: Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst. Xenienverlag, Leipzig. M. 2,— (3,—).

Schiller

Udo Gaede: Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur. Berlin, Hermann Walther. 186 S. M. 3,50.

Fritz Lienhard: Schiller. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 287 S.

Shakespeare

A. Goll: Verbrecher bei Shakespeare. Stuttgart, Axel Juncker. 212 S. M. 4,—.

Anselm Ruest: William Shakespeare. Berlin. Hermann Seemann Nachfolger.

E. Sieger: Shakespeare und seine Zeit. Berlin, B. G. Teubner. M. 1,— (1 75).

Zeitschriftenschau

Aesthetik

Rudolf Blümner: Die komische Gewalt. Magazin LXXVII, 6.

Allgemeines

Hermann Kienzl: Der Verfall der Schaubühne. Dramaturgische Beilage zur Deutschen Bühnengenossenschaft 41.

Adolf Winds: Die Nationen und ihre Theater. Dramaturgische Beilage zur Deutschen Bühnengenossenschaft 40/41.

Richard Schaukal: Publikum. Spiegel I, 4.

Antike

Alfred Körte: Ein neuer Klassiker (Menander). Deutsche Rundschau XXXIV, 7.

Ausland

Jacques Kulesza: Das moderne polnische Theater. Theatercourier 752.

Bayreuth

Hans von Wolzogen: Bayreuther Kunst und deutsche Kultur. Werdandi I, 2/3.

Bühnensprache

Richard Hähn: Einheitliche Bühnenaussprache. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 19.

Bühnentechnik

De Konya und Siegfried Floch: Das Fortunysche Bühnenlicht. Theatercourier 752.

v. M.: Szenen-Architektur. Theatercourier 750.

Manfred Samper: Beleuchtung und Beleuchtungseffekte auf der Bühne. Bühne und Welt X, 16.

Gesetzgebung

Kurt Heinzmann: Reichstheatergesetz? Theatercourier 749.

Maximilian Pfeiffer: Reichstheatergesetz! Theatercourier 753.

Goethe

Regine Deutsch: Fausttage in Weimar. Morgen II, 18.

Karl Storck: Goethes Faust auf der Bühne. Türmer X, 9.

Karl Schloß: Goethe oder Erler. März II, 11.

L. Gerhardt: Die erste Aufführung der ‚Iphigenie‘ in Prag. — Wilhelm Hertz: Homunculus. — Maria Pospischil: Der Prolog im Himmel. Stunden mit Goethe IV, 2.

Kritik

Arthur Kutscher: Einiges über Kritik als Wissenschaft. Spiegel I, 1/2.

Literaturgeschichte

Werner Deetjen: Fouqués Andreas-Hofer-Dramen. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 18.

Alexander Dombrowsky: Zu Kleists Homburg. Euphorion XIV, 4.

Moderne Dramatik

Reinhold Treu: Gerhart Hauptmann. Rheinlande VIII, 5.

Expeditus Schmidt: Henrik Ibsen. Masken III, 39.

Josef Theodor Glaser: Ein Drama der Passion (Strindbergs ‚Ostern‘). Masken III, 40.

Waldemar Bonsels: Gelegentlich Frank Wedekinds. Spiegel I, 1/2.

Organisationen

Siegfried Floch: Das Syndikat der professionellen Dramatiker und Komponisten zu Paris. Theatercourier 751.

Oper

Arthur Laser: Ueber die Mißerfolge deutscher Sänger in Amerika. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 21.

Operette

Richard Batka: Operettenkoller. Kunstwart XXI, 17.

Rechtsprechung

Karl Vogt: Schauspielerrecht. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 20.

P. T.: Schauspielerrecht II. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 22.

Schauspieler

Arthur Neisser: Mounet-Sully. Bühne und Welt X, 16.

Schauspielkunst

Ferdinand Gregori: Von deutscher Schauspielkunst. Kunstwart XXI, 16.

Willi Handl: Ueber die Rasse der Schauspieler. Neue Rundschau XIX, 6.

Alfred Möller: Ueber falsche und richtige Darstellung einiger Wahnsinnsformen auf der Bühne. Bühne und Welt X, 16.

Karl Vogt: Ueber den Gebrauch des Körpers. Theatercourier 751.

Shakespeare

O. Franke: Shakespeare als Mensch. Bühne und Welt X, 15.

Avonianus: Shakespeare als Geschäftsmann. März II, 11.

Soziales

Conrad Schmidt: Arbeiter und Theater. Dokumente des Fortschritts I, 6.

Theaterbau

A. Jaumann: Das Hebbeltheater in Berlin. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 8.

Theaterbetrieb

Ev. Lenor: Theatersekretäre. Bühne und Welt X, 15.

Theatergeschichte

H. Grombacher: Ein Verbot von Lessings ,Nathan' in Frankfurt am Main. Euphorion XIV, 4.

Nachrichten

Berlin

Das Schicksal des Zentraltheaters ist wieder in Frage gestellt. Der Plan eines Umbaus zum Zweck der Begründung einer Volksschauspielbühne ist gescheitert und Direktor Adolf Steinert von den Verhandlungen zurückgetreten. Die Baupolizei fordert die Entfernung der Vorderhäuser als Bedingung für die Genehmigung des Umbaus und des Fortbestehens als Theater. Diese Bedingung zu erfüllen, erklären sich die Besitzer der Grundstücke außerstande.

Im Theater an der Spree, auf dessen Repertoire zuletzt das amerikanische Sensationsschauspiel ,Der Cowboy' stand, wird nicht mehr gespielt. Der Grund für den plötzlichen Schluß liegt in Zwistigkeiten zwischen dem Autor Kurt Matull und dem Direktor Philipp Spandow. Zur Darstellung des ,Cowboy' war ein besonderes Ensemble von zwölf Schauspielern, zum größten Teil aus der Provinz, zusammengestellt worden. Die Schauspieler haben zwar bis zum letzten Tage ihre Gage erhalten, sind aber jetzt brotlos. Ueber die allernächste Zukunft des Theaters ist noch kein Beschluß gefaßt worden.

Deutschland

Die Direktion des hamburger Carl-Schulze-Theaters wird im September dieses Jahres Hermann Haller übernehmen.

Der Herzog Georg von Meiningen hat den Hoftheater-Bauplan des Hofbaumeisters Behlert in Meiningen genehmigt und den Auftrag gegeben, sofort den Wiederaufbau eines Theaters mit zwei Rängen zu beginnen. Das neue Haus soll möglichst im Oktober 1909 eröffnet werden.

Ausland

Betty Hennings, eine der ersten Schauspielerinnen Dänemarks, Mitglied des Königlichen Theaters in Kopenhagen, hat sich, sechzig Jahre alt, von der Bühne zurückgezogen.

Zensur

Hamburg

Die Berufung der Polizeibehörde gegen das Urteil des Landgerichts, das das Polizeiverbot der Aufführung von Paul Egers ,Mandragola' im Schauspielhause aufhob, wurde vom Oberlandesgericht abgewiesen.

München

Die Polizeidirektion hat einen Beirat für Angelegenheiten der Theaterzensur ins Leben gerufen, an den sie sich in allen den Fällen wenden wird, wo es ihr zweifelhaft ist, ob und in welcher Weise ein Bühnenwerk zur öffentlichen Aufführung zuzulassen ist. Die Entscheidung selbst und die Verantwortung dafür bleibt bei der Polizeidirektion. Der Kommission gehören an: die Universitätsprofessoren Cornelius, Crusius, von Gruber, Kraepelin, von Müller, Muncker; die Professoren an der technischen Hochschule Graf Du Moulin-Eckart, Sulger-Gebing, Voll; die Schriftsteller Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm, Max Halbe, Josef Ruederer, Wilhelm Wei-

gand; Oberstudienrat von Arnold; Intendant a. D. Julius von Werther; Oberbibliothekar Schnorr von Carolsfeld; Gymnasialrektor J. Nicklas; Studienrat Kerschensteiner; praktischer Arzt Dr. K. Graßmann; Hofschauspieler Basil; Jos cza Savits; Ernst von Possart; Anton Stadler; Adolf von Hildebrand. Der erste Erfolg dieser Kommission war die Freigabe von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen' und Dreyers ‚Tal des Lebens'.

Wien

Dem Deutschen Volkstheater wurde die Aufführung von Adolf Pauls phantastischer Bühnendichtung ‚Die Teufelskirche' verboten.

Prozesse

Gegen den Schriftsteller Kurt Münzer als Verfasser der Einaktersammlung ‚Das verlorene Lied' hatte die Staatsanwaltschaft wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften Anklage erhoben. Die Verhandlung vor der ersten Strafkammer des Landgerichts II zu Berlin fand unter Ausschluß der Oeffentlichkeit statt. Der Staatsanwalt, Assessor Eckert, beantragte: sechs Monate Gefängnis, drei Jahre Ehrverlust und Stellung unter Polizeiaufsicht. Das Gericht kam zu der Ueberzeugung, daß dem Buch eine literarische Bedeutung nicht abzusprechen sei, und verurteilte den Angeklagten zu hundert Mark Geldstrafe.

Das pariser Zivilgericht sprach gegen den Direktor Jules Claretie und gegen die Verwalter der Comédie française das Urteil aus: zu der Aufführung des Dramas ‚Le foyer' von Octave Mirbeau und Tadée Natanson, das Claretie angenommen und dann zu spielen sich geweigert hatte, weil darin ein Mitglied der Akademie von einer Dame ausgehalten werde, die Proben aufzunehmen und für jeden Tag der Verzögerung eine Geldstrafe von hundert Francs zu zahlen.

Jahresberichte

Die Neue freie Volksbühne hat in ihrem siebzehnten Spieljahr ihren Mitgliedern insgesamt 299 Vorstellungen sowie 17 sonstige künstlerische Veranstaltungen geboten. Der Mitgliederbestand umfaßt rund 19000 Personen in 22 Abteilungen. Da schon seit einer Reihe von Monaten die Bildung neuer Abteilungen unmöglich war, hat der Verein sich durch neue Vertragsabschlüsse und Erneuerung der alten in die Lage gesetzt, im nächsten Spieljahr seine Mitgliederzahl bis auf 25000 zu erweitern. Die Vereinsvorstellungen finden in der Spielzeit 1908/09 an den Sonn- und Feiertagnachmittagen wie bisher in folgenden Theatern statt: Deutsches Theater, Neues Theater, Schiller-Theater O. und Charlottenburg, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus; außerdem im Berliner Theater, Hebbel-Theater, Neuen Operettentheater. Der Spielplan umfaßt damit rund 360 Vorstellungen; die dazu erforderliche Pachtsumme beträgt über 300000 Mark. Die Geschäftsstelle befindet sich NW. 21, Bremerstraße 54/55.

Das Märkische Wander-Theater hat seine erste Spielzeit vollendet. Es hat in 72 Orten, vornehmlich der Mark Brandenburg, 161 Vorstellungen gegeben — vorwiegend Dramen von Schiller, Lessing, Goethe, Molière. Damit ist der Weg gewiesen, wie einem großen Teil der Bevölkerung veredelnder Genuß und lebendige Anregung geboten werden können. Es war ein Anfang, der der werktätigen Initiative der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung und des Schiller-Theaters in Berlin zu danken ist und nur durch die Uebernahme der finanziellen Garantie von seiten der beiden genannten Gesellschaften und die Opferwilligkeit ihrer Freunde ins Werk gesetzt werden konnte. Das Märkische Wander-Theater soll nun als dauernde Einrichtung mit selbständiger, fester Organisation geschaffen werden, ohne daß damit die enge Verbindung mit den beiden Gesellschaften, denen das Unternehmen seine Entstehung verdankt, gelöst würde. Zu diesem Behuf ist die Gründung einer gemeinnützigen Aktiengesellschaft (mit begrenzter Dividende, System Schiller-Theater) beabsichtigt. Zur Durchführung des Planes ist ein Grundkapital von 50000 Mark erforderlich, das in 250 Aktien auf Namen zu 200 Mark zerlegt wird. Zeichnungen sind an die Adresse: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlin NW., Lübecker Straße 6, zu richten.

Preiserteilungen

Der Raimund-Preis, der alle zwei Jahre vergeben wird, ist jetzt wieder in Wien zur Verteilung gelangt. Der Preis wurde einstimmig dem Volksstück aus dem wiener Leben: ‚Das Glück der Vernünftigen' von Kurt Frieberger zuerkannt. Armin Brunners Lustspiel: ‚Das Frühlingsfest' wurde in ehrenvoller Weise genannt. Der Preis beträgt für die abgelaufene Periode 1600 Kronen.

Todesfälle

7. 5. Ludovic Halévy in Paris. Geboren am 1. Juli 1834 in Paris. Verfasser von ‚Abbé Constantin', von ‚Frou-Frou' und von Texten Offenbachscher Operetten.

23. 5. François Coppée in Paris. Geboren am 12. Januar 1842. Verfasser des ‚Geigenmachers von Cremona'.

25. 5. Adolph L'Arronge in Konstanz. Geboren am 8. März 1838 in Hamburg. Verfasser zahlreicher Theaterstücke und Begründer des Deutschen Theaters in Berlin.

1. 6. Anna Haverland in Dresden. Geboren 1854. Nacheinander Mitglied des Leipziger Stadttheaters, des Dresdner Hoftheaters, des berliner Königlichen Schauspielhauses, des Deutschen, des Berliner, des Lessing-Theaters und wieder des Schauspielhauses. Durch ein lähmendes Leiden zu früh gezwungen, die künstlerische Tätigkeit aufzugeben.

Julius Nollet in Berlin. Geboren 1860. Mitglied des Kleinen Theaters in Berlin.

Jubiläen

1. 5. Karl Freiherr von Ledebur fünfundzwanzig Jahre Generalintendant des großherzoglichen Hoftheaters in Berlin.

6. 5. Hubert Reusch, Direktor des Stadttheaters in Bremen, fünfundzwanzig Jahre Schauspieler.

27. 5. Heinrich Adolphi, Direktor des Stadttheaters in Aachen, fünfundzwanzig Jahre Theaterdirektor, fünfzig Jahre Bühnenangehöriger.

9. 6. Julius Lieban fünfundzwanzig Jahre am Königlichen Opernhaus in Berlin.

Denkmäler

Am 10. Mai wurde in Görlitz, vor dem Stadttheater, ein Denkmal Gustav von Mosers enthüllt, das Harro Magnussen geschaffen hat.

Die Presse

Die Frau Baronin

Börsencourier: Die unnatürliche Mischung von naiver Rührkomödie und zynischer Selbstpersiflage mußte abstoßen. Ein Gebräu aus Iffland und Simplizissimus, aus Gesangbuch und Cabaret-Couplet, so unwahr im Ernst wie im Spott, gequält und langweilig — nein, das durfte uns Dörmann nicht bieten!

Berliner Tageblatt: Dörmanns Stück war von der Lustigkeit, die ihm einst von Wien aus nachgerühmt wurde, nichts anzumerken, und die Satire, die es beleben soll, wurde auch dank der Titeldarstellerin mehr eine ans Alberne streifende Verzerrung.

Morgenpost: Mag auch die Komödie ungleichmäßig gearbeitet sein, das Talent Dörmanns für die Beobachtung dekadenter Zustände bringt doch manche hübsche Szene, manche gute Situation zustande.

Lokalanzeiger: Das Stück mutet in seinem Gesamteindruck, in der Technik, in der ‚Erfindung' und Entwicklung des Stoffes, ja selbst in der unsäglich breiten Führung des matten Dialogs an, als wäre es etliche Jahre vor dem ersten Bühnenwerk Dörmanns geschrieben — Dilettantenarbeit aussichtslosen Gepräges.

Vossische Zeitung: Ein geschwätziges, mit wenig Geschick konstruiertes, durch manche Wiederholungen ermüdendes Stück, das vielleicht in einer vorzüglichen Darstellung zu einem Scheinleben erwachen könnte.

Tag: Unerträgliche Längen, primitive Bühnentechnik stellten die Geduld der Zuschauer auf eine harte Probe, und selbst das Ende der Theatersaison darf für die Darbietung einer derartigen Leistung nicht als mildernder Umstand gelten.

Die Nummern 25 und 26 erscheinen als Doppelnummer am 25. Juni.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 25/26
25. Juni 1908

Allzu scharf macht schartig / von Iwan Turgenjew

Lustspiel in einem Akt. (Deutsch von E. Ritter)

Personen:

Frau Libanow, Gutsbesitzerin
Wera, ihre Tochter
Mademoiselle Bienaimée, Gesellschafterin
Frau Morosow, eine Verwandte der Frau Libanow
Woldemar Stanizyn, ein Nachbar
Eugen Gorski, ein Freund der Frau Libanow
Hauptmann Tschubanow
Muchin
Der Inspektor
Der Diener

Ort der Handlung: Gut der Frau Libanow

Ein reich ausgestatteter Saal im Herrenhause. Im Hintergrunde links eine Tür nach dem Eßzimmer, rechts eine andre, die ins Fremdenzimmer führt. Links geht eine Glastür auf den Garten. An den Wänden hängen mehrere Porträts. Vorn ein Tisch, auf dem Bücher und Zeitschriften liegen. Etwas weiter hinten ein Billard. In der Ecke steht eine große Wanduhr.

Gorski (tritt ein, sieht sich um, spricht halblaut): Niemand? (Ergreift eine Zeitung und wirft sich pfeifend in den Lehnstuhl. Aus dem Eßzimmer kommt Muchin. Gorski wendet sich blitzschnell um) Bababa, Muchin! Wie kommst Du hierher?

Muchin: Gorski! (Sie begrüßen sich) Man hat mich eingeladen.

Gorski: Woher kennst Du denn Madame Libanow?

Muchin: Ich lernte Madame Libanow auf einem Balle kennen, tanzte ein paar Mal mit der Tochter und wurde eingeladen. (Sieht sich um) Uebrigens gar nicht übel.

Gorski: Was meinst Du! Das nobelste Haus in der ganzen Provinz.

Und es lebt sich hier ausgezeichnet. So eine angenehme Mischung von russisch-provinziellem und französischem Schloßleben. Die Dame des Hauses ist Witwe und die Tochter . . .

Muchin (Gorski ins Wort fallend): . . . Ist reizend. Die Tochter ist reizend.

Gorski: So. (Nach einer kleinen Pause) Natürlich.

Muchin: Wie heißt sie denn?

Gorski (feierlich): Wera — und hat eine phänomenale Mitgift.

Muchin: Das berührt mich nicht. Ich denke gar nicht daran, zu heiraten.

Gorski: Nicht zu heiraten? (Betrachtet ihn von oben bis unten) Aber, lieber Freund, Du siehst doch aus wie ein Heiratskandidat.

Muchin: Ah, eifersüchtig!

Gorski: Aber mach Dich doch nicht lächerlich. Komm, laß uns lieber ein wenig plaudern, bis die Damen zum Tee kommen.

Muchin: Schön. Aber weißt Du, das Plaudern wird nachher nötiger sein. Orientiere mich lieber ein bischen über die Familie — Du scheinst ja hier Hausfreund zu sein.

Gorski: Sozusagen. Meine selige Mutter konnte die Libanow nicht ausstehen — zwanzig Jahre lang . . . und wir vertragen uns ausgezeichnet. Also höre: Madame de Libanow, geborene Salotopine — lieber Freund, so stehts auf ihren Visitenkarten — gehört zur bessern Gesellschaft und ist auch in Petersburg nicht unbekannt. Sie ist ziemlich bedeutungslos, aber macht keine Klatschereien und bekommt keine Anfälle. Außerdem haust noch eine brave Witwe hier, Frau Morosow, von der ich vermute, daß sie boshaft ist wie ein Mops. Nicht zu vergessen ist Mademoiselle Bienaimée, die für Paris schwärmt, die Augen verdreht und matt lächelt: der Schwarm aller Architekten der Nachbarschaft. Da sie keine Karten spielt, hält man sich für diesen Zweck den Hauptmann Tschuhanow, der sehr wild und martialisch aussieht, aber schmeichelt wie ein Bologneserhündchen. Dann noch der Arzt, Doktor Gutmann . . .

Muchin (ihm ins Wort fallend): Schön, schön, aber warum sagst Du kein Wort von der Tochter?

Gorski: Weil das Beste zuletzt kommt, mein Sohn. Ja, und was soll man über Fräulein Wera sagen? Was kann man überhaupt über ein achtzehnjähriges Mädchen sagen? Sie ist fein, klug und von ganzen Herzen Egoistin. (Gähnt leicht) Uebrigens wird sie bald heiraten.

Muchin: So? Wen denn?

Gorski: Gott, irgendwen. Jedenfalls wird sie nicht sitzen bleiben.

Muchin: Selbstverständlich nicht. Bei der Mitgift . . .

Gorski: Ach, weniger darum . . .

Muchin (ungeduldig über die halben Antworten): Na, denn zum . . . (Verschluckt die andern Worte)

Gorski (ganz nebenbei): Gott, sie hat begriffen, daß eine Frau erst

mit dem Hochzeitstage zu leben beginnt . . . Uebrigens, wie spät haben wirs denn?

Muchin (sieht nach der Uhr): Zehn.

Gorski: Zehn. Na, dann haben wir ja noch ein paar Minuten Zeit. Also höre: Zwischen Wera und mir tobt ein wütender Kampf. Weißt Du, warum ich gestern Hals über Kopf hierher gestürmt bin?

Muchin: Herrgott, wie soll ich denn das wissen!

Gorski: Also, paß auf. Heut wird ein junger Mann, den Du übrigens sehr gut kennst, um ihre Hand anhalten.

Muchin: So, wer denn?

Gorski: Stanizyn.

Muchin: Woldemar Stanizyn?

Gorski: Woldemar Stanizyn, Gardeleutnant außer Dienst. Ein famoser Kerl. Ich habe ihn selbst hier eingeführt — ach was, eingeführt . . . hierhergeschleppt habe ich ihn, damit er Wera heiraten soll. Sie wird nie einen bessern Mann bekommen.

Muchin (unterbricht ihn): Du bist also hierher gekommen, um Dich am Glück Deines Protégés zu freuen?

Gorski: Umgekehrt, mein Lieber. Ich bin hierher gekommen, um diese Ehe zu verhindern.

Muchin: Also . . . das verstehe ich nicht.

Gorski: Aber ich bitte Dich — die Sache ist doch so klar.

Muchin (pfeift auf): Aha, Du selbst willst sie heiraten.

Gorski: Ich denke gar nicht daran. Aber ich möchte auch nicht, daß sie sich verheiratet.

Muchin: Du bist verliebt!

Gorski: Ich spüre nichts.

Muchin: Lieber Freund, Du bist verliebt. Du hast Angst, Dich zu verschnappen.

Gorski: Unsinn.

Muchin: Nun, und Du hältst um sie an?

Gorski: Unsinn! Ich denke gar nicht daran, sie zu heiraten.

Muchin: Du — Du denkst nicht daran, sie zu heiraten! Nein, bist Du ein bescheidener Herr geworden!

Gorski: Ich werde ganz aufrichtig sein. Wenn ich heut um ihre Hand anhalte, bekomme ich keinen Korb. Sie glaubt mich in sich verliebt, weiß aber auch, daß ich die Ehe wie das höllische Feuer fürchte — und diese Furcht möchte sie besiegen. Darauf wartet sie — nur fürchte ich, nicht mehr allzu lange. Nicht etwa Stanizyns wegen, der arme Junge ist ja toll. Nein, sie durchschaut mich, sie durchschaut mich. Sie möchte mich nicht verletzen, will aber etwas Entscheidendes hören — und paß auf, das wird der heutige Tag bringen . . . so etwas spüre ich im voraus wie das Wetter. Seit gestern bin ich zärtlich und elegisch geworden — ich bin erstaunt, wie gut mir das steht.

Muchin: Schön. Na und . . .?

Gorski: Seit vorgestern weiß ich von Stanizyns Absichten. — Man hält mich für einen blasierten Snob — mit solch einem Renommee lebt sichs leicht. Aber gestern mußte ich eben zärtlich sein — und — bei Gott — es fiel mir leichter, als kühl und überlegen zu scheinen. Sie war entzückend, ging ganz in ihren Gefühlen auf — und das ließ sich wundervoll von ihrem Gesichtchen ablesen. Am Abend promenierten wir im Garten — ich spürte, wie ich allmählich die Herrschaft über mich verlor. Wir ruderten später — es war ein stiller und klarer Abend, und ich — meine vortrefflichen Beobachtungen und guten Absichten gingen bei ihrem Lächeln in die Brüche, und ich war glücklich und dumm — und deklamierte Lermontoff, deklamierte mit gerührter Stimme . . . (Besinnt sich) Aber ich möchte doch frei bleiben . . . Nun, warten wir ab, jedenfalls war es ein entzückender Abend und . . . Ja, warum machst Du denn so ein nachdenkliches Gesicht?

Muchin: Ich? Ja, ich denke eben dran: wenn Du nicht in Fräulein Wera verliebt bist, bist Du entweder ein Schaf oder ein toller Egoist.

Gorski (leichtsinnig): Vielleicht . . . vielleicht . . . wer will . . . Pst . . . da kommt wer . . . Diskretion, mein Lieber . . .

Muchin: Aber selbstverständlich.

Gorski (blickt durch die Tür des Fremdenzimmers): Ah, Mademoiselle Bienaimée. Immer die Erste. (Mademoiselle Bienaimée tritt ein, Muchin steht auf, grüßt. Gorski geht hin und begrüßt sie) Toujours fraîche comme une rose.

Bienaimée (geziert): Et vous toujours galant. (Sie winkt Gorski) Venez! (Beide ab in das Speisezimmer)

Muchin (allein, schüttelt den Kopf): Merkwürdig.

(Die Glastür nach dem Garten wird schnell geöffnet. Wera tritt herein. Sie hat ein weißes Kleid an und eine frische Rose in der Hand. Muchin sieht sich um und grüßt verlegen. Wera bleibt verwundert stehen)

Muchin: Pardon . . . Sie erkennen mich wohl nicht . . . ich . . .

Wera: Ah, Monsieur Muchin. Ich hatte gar nicht gedacht, daß Sie . . . (Unterbricht sich) Sind Sie schon lange hier?

Muchin: Seit gestern nacht. Denken Sie, mein Kutscher . . .

Wera (unterbricht ihn): Mama wird sich sehr freuen. Ich hoffe, Sie werden uns ein paar Tage die Ehre geben . . . (Sieht sich suchend um)

Muchin: Suchen Sie vielleicht Herrn Gorski? Der ist eben hinausgegangen.

Wera (dreht sich schnell um, inquisitorisch): Wie kommen Sie darauf, daß ich Herrn Gorski suche?

Muchin (etwas verlegen, räuspert sich): Hm . . . ich glaubte . . .

Wera: Kennen Sie ihn denn?

Muchin: O ja. Wir haben zusammen gedient.

Wera (geht ans Fenster): Was heute für wundervolles Wetter ist . . .

Muchin: Waren Sie schon im Garten?

Wera: Jawohl. Ich bin sehr früh aufgestanden. (Betrachtet ihr Kleid) Das Gras färbt ab.

Muchin: Ja, und die Rose — sehen Sie nur — sie ist noch ganz feucht von Tau.

Wera (betrachtet sie): Ja.

Muchin: Darf man fragen, für wen Sie die Rose gepflückt haben?

Wera: Was . . . Für wen . . .? Für mich selbst natürlich.

Muchin (bedeutungsvoll): Aha!

Gorski (kommt): Willst Du Tee, Muchin? (Erblickt Wera) Ah, guten Tag, Fräulein Wera.

Muchin (mit verstellter Gleichgültigkeit zu Gorski): So, ist der Tee schon fertig? (Wendet sich zum Gehen) Dann möchte ich . . . (Ab)

Gorski: Geben Sie mir Ihre Hand, Fräulein Wera. (Sie reicht ihm schweigend ihre Hand) Was haben Sie denn?

Wera (bedächtig): Sagen Sie, lieber Gorski, ist Ihr Freund Muchin — dumm?

Gorski (vor den Kopf geschlagen): Pardon — man hielt ihn eher für gescheit . . .

Wera (wie vorhin): Sind Sie sehr eng mit ihm befreundet?

Gorski: Wir kennen uns sehr gut . . . ja, was hat er denn gemacht?

Wera (hastig): Nichts, nichts . . . ich dachte nur . . . sehen Sie, was das für ein herrlicher Vormittag ist!

Gorski (auf die Rose zeigend): Sie waren heute schon im Garten?

Wera: Ja — Ihr Herr . . . Muchin hat mich auch schon danach gefragt, für wen ich die Rose gepflückt habe.

Gorski: Ah, und was haben Sie ihm geantwortet?

Wera: Ich habe dem Herrn geantwortet, daß ich sie für mich gepflückt habe.

Gorski: Und ist das wahr?

Wera: Nein, für Sie . . . Sie sehen, ich bin aufrichtig.

Gorski: Bien, geben Sie sie mir.

Wera: Nein, jetzt bekommt sie Mademoiselle Bienaimée. Aber das ist Ihnen ganz recht. Warum sind Sie nicht vor ihr heruntergekommen?

Gorski: Pardon, ich war überhaupt der Erste unten.

Wera: Schön, also warum waren Sie nicht der Erste, den ich traf?

Gorski: Dieser unmögliche Muchin!

Wera (sieht ihn von der Seite an): Gorski, Sie sind nicht aufrichtig gegen mich.

Gorski (sieht sie fragend an)

Wera: Das werden Sie nachher erfahren. Jetzt kommen Sie Tee trinken.

Gorski: Fräulein Wera. Bleiben Sie. (Hält sie zurück) Sie kennen mich nicht. Ich bin ein seltsamer Mensch. (Aengstlich) Meine Ueberlegenheit ist nur äußerlich, innerlich bin ich schüchtern und ängstlich.

Wera: Sie —?

Gorski: Jawohl. Sie meinen, ich sei unehrlich. Seien Sie nachsichtig mit mir. Versetzen Sie sich in meine Lage. (Wera sieht ihn scharf an) Ich spreche zum ersten Mal in meinem Leben so. Meine Blasiertheit — aber, bitte, blicken Sie mich nicht so an. Mein Gott, Sie sehen doch, ich bedarf der Aufmunterung.

Wera: Mein lieber Gorski, es ist keine große Kunst, mich zu betrügen. Ich bin kaum aus unserm Hause gekommen — Sie würden keine große Ehre damit einlegen. Mit mir spielen — nein, das dürfen Sie nicht. Das können Sie auch nicht wollen.

Gorski: Spielen! Ich mit Ihnen! Spielen! Aber sehen Sie denn nicht, wie mir die Worte fehlen, wie . . .

Wera: Sie wollen sich also nicht mit mir aussprechen. Müssen Sie denn immer Komödie spielen?

Gorski: Ja, bei Gott, wer von uns beiden spricht sich denn hier eigentlich aus?

Wera (spöttisch): Nicht wahr? Wer von uns beiden spricht sich denn hier aus?

Gorski: Aber Sie müssen doch sehen, wie nahe es mir geht. Also, bitte, sagen Sie mir ganz offen: erwarten Sie heute noch jemand?

Wera (ruhig): Ja. Wahrscheinlich wird uns Stanizyn besuchen.

Gorski: Sie sind furchtbar. Sie haben ein Talent, nichts zu verraten, ohne das Geringste zu verheimlichen.

Wera: Aha, Sie wußten auch, daß er heute kommen wird?

Gorski (ein wenig verlegen): Ja.

Wera: Und Ihr Herr . . . Muchin . . . wußte es auch?

Gorski: Was fragen Sie mich immer nach diesem Muchin! Was wollen Sie?

Wera (unterbricht ihn): Nun, lassen wir das. Seien Sie nicht böse . . . Wollen wir nicht nach dem Tee in den Garten gehen? Ich möchte gern ein wenig mit Ihnen plaudern.

Gorski (schnell): Worüber?

Wera: O, sind Sie neugierig. Ich möchte eine sehr wichtige Angelegenheit mit Ihnen besprechen.

Mlle. Bienaimée (ruft aus dem Speisezimmer): C'est vous, Véra?

Wera: Als ob sie das nicht ganz genau wüßte. (Laut) Je viens! (Sie wirft im Abgehen die Rose auf den Tisch und sagt zu Gorski) Also, Sie kommen!

Gorski (hebt die Rose auf und bleibt am Tisch einen Augenblick im Selbstgespräch stehen, dann droht er mit dem Finger, halblaut): Lieber Freund, lieber Freund . . . (Er sieht Frau Libanow und Frau Morosow kommen, läßt die Rose vorsichtig in die Tasche gleiten und geht ihnen entgegen) Bon jour, mesdames, darf ich nach dem Befinden fragen?

Frau Libanow: Bon jour, Eugène. — Ich habe ein wenig Migräne.

Frau Morosow: Sie gehen zu spät schlafen, teure Freundin.

Frau Libanow: Vielleicht. — Haben Sie Wera nicht gesehen?

Gorski: Fräulein Wera trinkt Tee mit Mademoiselle Bienaimée und Herrn Muchin.

Frau Libanow: Richtig, man sagte mir, Monsieur Muchin sei heute nacht angekommen. (Setzt sich) Sie kennen ihn?

Gorski: Wir kennen uns schon lange. Doch wollen Sie nicht Tee trinken?

Frau Libanow: Nein, Doktor Gutmann hat es mir durchaus verboten. Ich bekomme Wallungen, wenn ich Tee trinke. (Zu Frau Morosow) Aber ich will Sie durchaus nicht abhalten, gehen Sie nur, liebe Morosow. (Diese ab) Und Sie, Gorski, warum gehen Sie nicht?

Gorski: Ich habe schon Tee getrunken.

Frau Libanow: Was für ein herrlicher Tag! Und monsieur le capitaine — haben Sie ihn nicht gesehen?

Gorski: Noch nicht. Er wird doch wahrscheinlich wieder im Garten sein und Pilze suchen.

Frau Libanow: Denken Sie nur, was er gestern für ein Spiel gewonnen hat! — Aber warum setzen Sie sich nicht? (Gorski setzt sich) Ich hatte sieben Karos, Coeur-König — mais pardon, Sie spielen ja gar nicht Préférence. Herrgott, und dann muß ich ja in die Stadt schicken. (Schellt, nach kurzer Pause kommt der Inspektor aus dem Speisezimmer) Ach, schicken Sie doch die Gabriele in die Stadt, sie soll Kreide kaufen, Sie wissen ja. (Inspektor verneigt sich) Und nicht so wenig — ja, ja, und wie ists mit der Heuernte?

Der Inspektor: Die Heuernte geht weiter.

Frau Libanow: Sehr schön, sehr schön. Haben Sie den Herrn Hauptmann nicht gesehen?

Der Inspektor: Der Herr Hauptmann ist im Garten.

Frau Libanow: Ach, bitten Sie ihn doch herauf.

Der Inspektor: Sehr wohl. (Frau Libanow entläßt ihn mit einer Gebärde, Inspektor verneigt sich, ab)

Frau Libanow (betrachtet ihre Hände): Eugène, was werden wir heute anfangen? Denken Sie doch etwas recht Nettes aus. Und sagen Sie, ist dieser Herr Muchin ein netter junger Mann?

Gorski: O, ein ausgezeichneter junger Mann!

Frau Libanow (räuspert sich leicht): Spielt er Préférence?

Gorski (ganz kurze Pause): Aber natürlich — leidenschaftlich!

Frau Libanow: Trèsbien, trèsbien . . . ach, Eugène, das Tabouret bitte . . . merci, merci . . . ah, der Hauptmann.

Tschubanow (kommt mit einer Mütze voll Pilze aus dem Garten): Guten Morgen, gnädige Frau. (Greift nach ihrer Hand)

Frau Libanow (reicht ihm ihre Hand): Guten Morgen, Sie alter Bösewicht.

Tschubanow: Oho, Bösewicht. (Lächelt und küßt ihr zweimal die Hand) Ich verliere ja immer. Ergebener Diener, mein verehrter Herr Gorski.

Gorski (verbeugt sich)

Tschubanow (sieht ihn an und schüttelt den Kopf): Nein, warum Sie nicht zum Militär gehen . . .! Und wie ist das Befinden der gnädigen Frau? Sehen Sie, da habe ich ein paar Pilze für Sie gesammelt.

Frau Libanow: Warum nehmen Sie nicht einen kleinen Korb, Herr Hauptmann? Ich bitte Sie — in der Mütze!

Tschubanow: Ganz wie die gnädige Frau befehlen. Wie Sie befehlen. So ein alter Soldat, wie ich, darf das schon. Bei Ihnen, da wär' das freilich was andres. Aber wie Sie befehlen, gnädige Frau. — Und was macht unsre Lerche? Ist Fräulein Wera schon unten?

Frau Libanow (überhört ihn, zu Gorski): Dites-moi, ist dieser Herr Muchin vermögend?

Gorski: Er hat etwa fünftausend Rubel Rente.

Frau Libanow: Aha! — Was sitzen die nur so lange beim Tee?

Tschubanow: Soll ich ein wenig Sturm laufen, gnädige Frau? Sie haben nur zu befehlen, und die Herrschaften müssen kapitulieren . . . Ach, wenn wir nur immer solch 'nen Oberst gehabt hätten, wie Sie, lieber Gorski.

Gorski: Oho, was für ein Oberst bin ich denn, mein lieber Hauptmann, ich bitt' Sie?

Tschubanow: Aber wer spricht denn von Ihrem Rang, Teuerster! Ich meine selbstverständlich Ihre Figur. Ich spreche immer von der Figur.

Frau Libanow: Er hat nicht ganz Unrecht. — Uebrigens, Herr Hauptmann, haben Sie schon Tee getrunken?

Tschubanow: Wie Sie befehlen, gnädige Frau. (Will gehen) Ah, die Herrschaften! (Muchin, Wera, Mademoiselle Bienaimée und Frau Morosow treten auf) Gehorsamer Diener allerseits. (Ab)

Wera: Guten Morgen. (Läuft zu Frau Libanow) Bonjour, maman.

Frau Libanow (küßt sie auf die Stirn): Bonjour petite . . . (Muchin grüßt) Ah, Monsieur Muchin — ich freue mich, daß Sie uns nicht vergessen haben.

Muchin: Aber ich bitt' Sie, gnädige Frau . . . zu liebenswürdig.

Frau Libanow (zu Wera): Du bist schon im Garten gewesen, wie ich sehe, Du Wildfang! (Zu Muchin) Sie kennen unsern Garten noch nicht, er ist ganz angenehm. Uebrigens, Sie müssen wissen, bei uns kann jeder tun, was ihm beliebt. Liberté entière!

Muchin (lächelnd): Das ist ja wundervoll.

Frau Libanow: Bitte, ein Grundsatz von mir. Nur keinen Zwang und keinen Egoismus.

Muchin: O, mein Freund Gorski hat mir schon erzählt. (Kurze Pause) Sie haben ein entzückendes Haus, gnädige Frau.

Frau Libanow: Nicht wahr, es ist recht hübsch. Von meinem Großvater noch, Graf Sjubin.

Muchin (zustimmend und respektvoll): Ah!

(Während des Gesprächs hat Wera Gorski absichtlich nicht beachtet und sich mit Mademoiselle Bienaimée und Frau Morosow unterhalten. Gorski hat es sogleich bemerkt und blickt verstohlen auf Muchin)

Frau Libanow (zu Gorski): Wollen Sie nicht ein wenig promenieren?

Gorski: Ausgezeichnet. Lassen Sie uns in den Garten gehen.

Wera (ohne ihn anzusehen): Aber jetzt doch nicht, in der größten Hitze . . .

Frau Libanow: Wie Ihr wollt. (Zu Muchin) Wir haben auch ein Billard. Und Sie wissen ja, liberté entière. Wir machen ein kleines Spielchen, was, Herr Hauptmann?

Tschuhanow (der wenig Lust zum Spielen hat): Wie gnädige Frau befehlen — gern. Sie müssen doch Revanche haben.

Frau Libanow: Nicht wahr? (Unentschlossen zu Muchin) Herr Muchin . . . Sie . . . man sagte mir, Sie spielten gern Préférence. Haben Sie Lust zu einer Partie? Mademoiselle Bienaimée kann nicht spielen, und ich habe so lange nicht zu viert gespielt.

Muchin (erschrocken): Ich . . . ich . . . o, mit Vergnügen . . .!

Frau Libanow: Vous êtes très aimable. Aber Sie sagen doch das nicht etwa nur aus Höflichkeit? Sie wissen doch — liberté entière!

Muchin (niedergeschlagen): Aber wie können gnädige Frau denken . . . es ist mir ein Vergnügen . . .

Frau Libanow: Dann können wir ja gleich beginnen. Kommen Sie, wir gehen ins Nebenzimmer. Monsieur Muchin, Ihren Arm! Und Sie, Gorski, denken Sie etwas recht Nettes aus. Wera wird Ihnen helfen.

Tschuhanow (geht zu Frau Morosow): Darf ich Ihnen meine Dienste anbieten?

Frau Morosow (reicht ihm ärgerlich den Arm): Ach Sie . . .

(Beide Paare gehen langsam ins Nebenzimmer. Mademoiselle Bienaimée beginnt eifrig zu sticken. Wera, die eine Weile unentschlossen dagestanden hat — sie weiß nicht, ob sie der Mutter folgen soll oder nicht — geht plötzlich an das Klavier und spielt. Gorski nähert sich ihr langsam)

Gorski (nach kurzer Pause): Was spielen Sie da, Fräulein Wera?

Wera (ohne ihn anzusehen): Eine Sonate von Clementi.

Gorski: Herrgott, das alte Zeug.

Wera (wie oben): Ja, es ist ein sehr altes und sehr langweiliges Stück.

Gorski: Und ausgerechnet das müssen Sie jetzt spielen. Haben Sie denn Ihr Versprechen vergessen, mit mir in den Garten zu gehen?

Wera: Ich habe mich gerade darum ans Klavier gesetzt, um nicht mit Ihnen in den Garten gehen zu müssen.

Gorski: Oho, plötzlich so ungnädig? Was?

Bienaimée: Ce n'est pas joli, ce que jouez là, Véra!

Wera (laut): Je crois bien. (Zu Gorski, während sie weiter spielt) Gorski, ich kann nicht kokettieren und habe auch keine Lust dazu. Ich bin böse auf Sie. Sie wissen, daß das keine Caprice von mir ist.

Gorski: Ja, aber weshalb denn . . .?

Wera (kurz): Ich fühle mich gekränkt!

Gorski: Habe ich Sie beleidigt?

Wera (immer noch während sie spielt): Wenigstens hätten Sie sich einen geschmackvollern Vertrauten wählen sollen. Kaum sind wir im Speisezimmer, erlaubt sich dieser Herr — na, wie heißt er gleich — also dieser Herr Muchin, mir gegenüber die Bemerkung, meine Rose sei wohl jetzt an die richtige Adresse gelangt. Und als ich ihm keine Antwort gab, begann er Sie zu loben . . . zu loben . . .!

Gorski: Nun, und?

Wera: Und?! Dieser Herr Muchin ist Ihr Beichtvater.

Gorski: So. Und was hätte ich ihm beichten können?

Wera: Was weiß ich! Daß Sie mir die Kur machen, sich über mich amüsieren, mir den Kopf verdrehen wollen, mich sehr lustig finden, und was ich sonst von Ihnen erwarten kann. (Bienaimée hustet hörbar) Qu'est ce que vous avez, bonne amie?

Bienaimée: Rien . . . rien . . .

Wera (halblaut): Wie sie mich langweilt. (Zu Gorski) Warum reden Sie nicht?

Gorski: Schön, also ich fühle mich schuldig. Meine Zunge ist meine Feindin. Aber erinnern Sie sich, Fräulein Wera, was ich Ihnen gestern vordeklamierte? Von Lermontoff, wo er von dem Herzen spricht, in dem Haß und Liebe so wild mit einander kämpfen? (Wera sieht ihn langsam an) Wenn Sie mich so ansehen, kann ich nicht fortfahren.

Wera (zuckt die Achseln): Ach, lassen Sie das.

Gorski: Ich will ganz aufrichtig sein. Ich hoffe mich mit Worten und Scherzen Ihrem Einfluß zu entziehen. Darum plappere ich wie eine alte Jungfer.

Wera: Und warum? Können wir nicht gute Freunde sein, können zwischen uns nicht einfache und natürliche Beziehungen herrschen?

Gorski: Einfach und natürlich! Das sagen Sie so leicht! — Also, ich bin schuldig. Ich habe allerlei Pläne gehabt — aber nur in Ihrer Abwesenheit. Bei Ihren Worten zerfloß alles in Rauch und Luft. Ich bin — bitte, lächeln Sie die Banalität nicht aus — ich bin Ihr Sklave.

Wera (hört allmählich auf zu spielen): Das haben Sie mir gestern abend auch gesagt.

Gorski: Weil ich Ihnen seit gestern abend die Wahrheit sagen muß —

Wera (lächelnd): Ah, sehen Sie . . .

Gorski: Aber Sie müssen doch endlich einsehen, daß ich es sehr ernst meine, wenn ich Ihnen sage . . .

Wera (unterbricht ihn): Daß ich Ihnen gefalle . . . Natürlich!

Gorski: Sie sind heute mißtrauisch wie ein alter Wucherer. (Nach diesen im ärgerlichen Ton gesprochenen Worten dreht er sich um, beide schweigen eine Zeitlang)

Wera (spielt kaum hörbar weiter): Soll ich Ihnen eine Mazurka spielen . . .?

Gorski: Fräulein Wera, quälen Sie mich nicht. Ich schwöre Ihnen . . .

Wera: Nun schön. Geben Sie mir Ihre Hand, ich verzeihe Ihnen. (Gorski drückt ihr hastig die Hand) Nun werde ich Ihnen Ihre Mazurka spielen.

Gorski: Nein, nein, das ist ja jetzt viel zu sentimental. Spielen Sie doch etwas Lustiges, Bewegtes. (Wera denkt einen Moment nach und beginnt einen Walzer) Nein, wie reizend Sie sind!

Wera (fährt fort zu spielen): Ich kann Herrn Muchin von hier sehen. Wie herrlich er sich wohl amüsiert. (Blickt auf) Ich bin überzeugt, er verliert.

Gorski: Was macht der sich draus!

Wera (nach einer Pause, während sie weiterspielt): Sagen Sie, warum spricht Stanizyn nie seine Gedanken offen aus?

Gorski: Er wird zu viele haben —

Wera: Sie sind boshaft. Er ist gar nicht dumm und ein guter Kerl. Ich habe ihn gern.

Gorski: Sicher, er ist ein prächtiger und solider Mensch.

Wera: Natürlich! — Aber warum passen seine Anzüge nie? Es ist, als . . . (Sie sieht Gorski an, findet ein nachdenkliches Gesicht und unterbricht sich) Woran denken Sie nun wieder?

Gorski: Ich dachte an . . . ich träumte von einem kleinen Zimmer, nicht hier am Nordpol, irgendwo im Süden, wo . . .

Wera: Eben sagten Sie doch, Sie seien gar nicht sentimental aufgelegt und wollten nicht einmal eine Mazurka hören?

Gorski: Sentimental? Ich? Gar nicht. — Ich erinnerte mich nur an etwas.

Wera: Sie erinnerten sich?

Gorski: Ja, irgend einer Erinnerung an bessere Zonen. Aber das, was Sie mich nicht aussprechen ließen, träumte ich hinzu . . .

Wera (unterbricht ihn): O, die Wirklichkeit erfüllt keine Träume . . .!

Gorski: So. Woher wissen Sie das? Solche Weisheit würde ich alten Jungfern und lymphatischen Jünglingen überlassen. Die Wirklichkeit — ja, was gibt es denn Abenteuerlicheres als die Wirklichkeit? Ich bitte Sie — irgend ein Seekrebs ist tausendmal phantastischer als sämtliche Werke von Hoffmann, und welche geniale Dichtung könnte sich — nun, sagen wir — mit jener Eiche vergleichen . . .?

Wera: Fast könnte man Ihnen glauben, Gorski —.

Gorski: Glauben Sie mir ruhig, Fräulein Wera. Die kühnste Phantasie eines müßigen Knaben kann nicht höhere Seligkeiten erfinden, als sie die Wirklichkeit zu vergeben hat — man muß nur wissen, was man eigentlich will . . .

Wera: Weiter nichts?

Gorski: Nun, ich bin jung und frei von materiellen Sorgen und ...

Wera (unterbricht ihn): Aber Sie wissen ja nicht, was Sie wollen ...

Gorski (bestimmt): Doch, Fräulein Wera.

Wera (sieht ihn plötzlich an): Also, bitte.

Gorski: Mit Vergnügen. — Ich will, daß ... (macht eine Bewegung auf sie zu — da tritt ein Diener aus dem Eßzimmer und meldet: Herr Stanizyn)

Wera (erhebt sich schnell): Nein, nein, nein, Gorski, empfangen Sie ihn an meiner Stelle. Gorski, ich glaube, ich habe Sie endlich verstanden. Aber jetzt Stanizyn — unmöglich! (Schnell ab ins Fremdenzimmer)

(Schluß folgt)

Von einer Toten/ von Maximilian Brantl

Tasso

Es naht die Stunde, da ich vor dich trete.
Mir ist so bang in meinem Glück.
Es ist wie jubelnde Gebete,
Doch eine Scheu drängt sie zurück.

Ich will die Augen nicht erheben,
dich stört vielleicht das laute Licht,
indes mit ungefügem Beben
mein Mund betäubte Worte spricht.

Wie eine Saite will ich schwingen,
der deine Hand die Töne gibt:
Und du geruhst auf mir zu singen
ein Lied, das deine Seele liebt.

Zu dir, zu dir ...

O dieser Stunde goldner Himmelsregen!
Wie floß ich hin mit meiner ganzen Seele!
Zu dir, zu dir auf weiten hellen Wegen:
Nun fühle mich und füll mich und befehle!

Was soll ich deinen Worten denn erwidern?
Ich bin der hallende gedämpfte Klang,
die Dämmerung auf deinen Augenlidern
und deiner Hände zarter Abgesang.

Und eine Schale, nicht sehr reich, und klein,
die deine Perlen schön und stumm verwahrt:
Ich spiegle sie, du liebst den milden Schein,
hebst mich ins Licht und freust dich meiner Art.

Aus einer Sammlung von neun Gedichten, die im Verlag von Alfred Richard Meyer, Berlin-Wilmersdorf, erscheinen wird.

Das berliner Theaterjahr

Das letzte ist gewöhnlich auch das schlechteste seit fünfzig oder hundert Jahren: der Himmel bessere es! Das ist eine von den konventionellen Lügen der Theatermenschheit. Der Himmel mag es immerhin weiter und weiter bessern; aber im ganzen unterscheiden sich die Durchschnittsjahre des berliner Theaterlebens allenfalls der Physiognomie, fast gar nicht der Qualität nach. Von größerm Reichtum sind immer nur die Anfänge einer neuen Persönlichkeit. Von 1883 bis 1885 sorgt L'Arronge, von 1889 bis 1891 und von 1894 bis 1896 sorgt Brahm, von 1902 bis 1904 und in dem Winter 1906 zu 1907 sorgt Reinhardt für frischere Bewegung. Hat sich mit einem dieser Namen ein Prinzip, eine Richtung, eine Natur unter Kämpfen durchgesetzt, so fängt der Zustand der Ruhe an, in dem der Sieger entweder noch den Sieg genießt oder sich schon zu müde dazu fühlt und der Besieger unbemerkt heranreift. Um dieses Schema nicht zu stören, wäre es Brahms Pflicht gewesen, spätestens 1904 sich zu verabschieden. Er hat das nicht getan und so zu unserm Vorteil die Abnormität herbeigeführt, daß in Berlin zwei Bühnen ersten Ranges um ihre Existenz und mit einander ringen. Es ist ein Zufall, aber ein Zufall von tieferer Bedeutung, daß Brahm und Reinhardt diesmal genau die gleiche Anzahl von Neu-Aufführungen erreicht haben. So eifrig und so eifersüchtig sind sie fast in jeder Beziehung hintereinander her. Wir haben uns zu schnell an diesen Wettstreit und seine Segnungen gewöhnt und sind nicht ausreichend dankbar dafür, ja sehen gar nicht mehr, daß heute, daß 1908 für die ernste Theaterkunst in Berlin doppelt soviel geschieht wie 1898 und 1888, daß wir heute zweimal vierzehn Vorstellungen von überwiegend großer Absicht, wenn schon nicht immer von großem Kaliber genießen können, wo wir uns ehedem mit einmal vierzehn oder, da der Stachel der künstlerischen Rivalität wie der geschäftlichen Konkurrenz fehlte, noch nicht einmal vierzehn begnügen mußten. So sehr aber auch das letzte Lustrum frühern Lustren überlegen ist: für die breitern und stärkern Verhältnisse dieses letzten Lustrums ist eine Saison wie die abgegangene bereits eine Durchschnittssaison. Es sind nicht weniger gute und nicht mehr schlechte Dramen gespielt worden als ein Jahr zuvor und als drei Jahre zuvor; es wird sich ungefähr dieselbe Summe von überragenden schauspielerischen Leistungen ergeben; es sind ebensoviele Bühnen zugrunde gegangen wie neu entstanden; es sind an die Stelle russischer und englischer Gesamtgastspiele holländische und norwegische, an die Stelle der Coquelin, Tyrolt, Réjane die Mounet-Sully, Girardi, Hading getreten. Eine Durchschnittssaison. Kein befreiender junger Dramatiker, kein

überrumpelndes Schauspielergesicht, keine himmelstürmende Tat, kein entscheidender Fortschritt auf irgend einem Gebiet der Bühnenkunst. Es scheint höchstens als ob ganz, ganz langsam da wieder gesündere Zustände im Werden sind, wo vorläufig noch die denkbar ärgste Ungesundheit sichtbar ist. Ich meine die Elephantiasis der Stargagen. Es ist kein Problema, sondern leider Wirklichkeit: wer vor zehn Jahren für elf Monate viertausend Mark bekam, bekommt jetzt für sieben Monate vierzigtausend Mark; die Kollegin, die vor zehn Jahren für achttausend Mark elf Monate lang jeden Abend spielen mußte, braucht jetzt für dreißigtausend Mark nur hundertmal in sechs Monaten zu spielen. Wenn das so weiter ginge, würde ein umfassender Theaterkrach die Folge sein. Bei diesem System sind auf die Dauer die Kosten nur dadurch einzubringen, daß die Preise der Plätze in einem Grade erhöht werden, den sich kein deutsches Publikum gefallen läßt. Aber es wird nicht so weiter gehen. Vorderhand ist es ein Ausweg, daß besonders teure Schauspieler sich für zwei Theater verpflichten. Sie werden an jedem von den beiden Theatern in fünf Monaten soviel spielen müssen, wie früher an einem in zehn Monaten, und werden auf diese Weise jedem von den beiden Direktoren für die halbe Gage die vollen Dienste leisten. Ein Notbehelf. Die Erlösung wird daher kommen, daß sich immer deutlicher herausstellen wird, eine wie geringe Anziehungskraft der einzelne noch so bedeutende Schauspieler für die Berliner hat. In dieser Hinsicht ist der verflossene Winter lehrreich und damit heilsam. Die Sorma hat am Kleinen Theater für eine unsinnige Gage die Hauptrollen in fünf Stücken gespielt, von denen zwei ganz durchgefallen sind, drei einen mehr oder minder mäßigen Kassenerfolg gehabt haben. Als sie gegangen war, ist Wieds Satyrspiel der Schlager der Saison und die Rettung des Theaters geworden. Wenn Brahm Bassermann und die Lehmann verliert, wird sein Theater viel an künstlerischem Wert und Reiz verlieren. Aber es ist gar nicht ausgeschlossen, daß ohne diese beiden irgend ein Zugstück fettere Geschäfte macht, als in den vier Jahren seit der Uebersiedlung aus der Schumannstraße gemacht worden sind. Nach menschlichem Ermessen werden in abermals zehn Jahren die großen Gagen kleiner sein als heute.

Heute sollte ja aber, wo mir recht ist, weniger von der Zukunft als von der Vergangenheit gesprochen werden. Es sind eben so viele Direktionen neu entstanden wie zugrunde gegangen. Wir haben Ferenczy und Bonn fahren lassen müssen und Oscar Wagner und Eugen Robert dafür gewonnen. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus will in sozialer Beziehung mit dem Maß der Schillertheater gemessen werden, würde also auch in artistischer Beziehung einen andern Maßstab schwer vertragen. Es braucht

mit seinen Uraufführungen kein Glück zu haben, weil seine Existenz auf der anständigen Wiedergabe anerkannter Werke beruht. Das Hebbeltheater fordert durch seinen Namen, seine Baulichkeit und seine Eintrittspreise zu einer strengern Beurteilung auf, der es sich in seinem fragmentarischen ersten Spieljahr nicht immer gewachsen gezeigt hat. Der frühe Tod Richard Vallentins, ohne dessen Autorität das Theater nie zustande gekommen wäre, war ein Schlag, der auch beträchtlichere und zahlreichere als die hier versammelten Kräfte im Innersten verstört hätte. Jetzt muß man gerechter Weise abwarten, wie das unvollständige Ensemble ergänzt und das enge Repertoire erweitert werden wird. Nach seinen Anfängen hat das Hebbeltheater das Zeug, einmal in der zweiten Reihe der berliner Bühnen zu stehen, so ziemlich gleichberechtigt mit dem Kleinen Theater und dem Neuen Schauspielhaus, deren Bild sich letzten Endes nicht verändert hat. Für das alte Schauspielhaus wäre die gleiche Feststellung ein viel zu hohes Lob. Es hat sich sehr verändert. In diesem Winter wurde auch für Blinde offensichtlich, was wir an Hochberg und an Grube einst besessen haben. Zu ihrer Zeit war eine solche Ernte doch nicht möglich. Dreieinhalb Novitäten, von Blumenthal-Kadelburg bis herab zu Rudolf Herzog; in zwei Provinzvorstellungen Matkowskys Oedipus und die Elisabeth der Poppe: das ist, wahr und wahrhaftig, alles. Die offiziöse Presse träufelt Trost. „Hofrat Barnay, der zur Wiederaufnahme seiner Tätigkeit in der Leitung unsers Königlichen Schauspielhauses zurückkehrt, wird zunächst Albert Lindners ‚Bluthochzeit‘ einstudieren. Auch der ‚Bibliothekar‘, Mosers lustige Komödie, soll wieder aufleben.“ Lieb Vaterland, kannst ruhig sein ...

Es bleibt das par nobile fratrum, aus dessen Gegensätzlichkeit unser Theaterleben den feinsten Nutzen zieht. Friedrich Schlegel spricht einmal von einer Poesie des Besitzes und einer Poesie der Sehnsucht. So ähnlich kann man Brahm und Reinhardt unterscheiden. Brahm hat bis zum Februar sein Wesen mit allen Tugenden und allen Mängeln in ungewöhnlicher Reinheit dargestellt. Dieses halbe Jahr gab ungefähr in nuce, was anderthalb Jahrzehnte Brahmscher Bühnenleitung von ihm und von der Dramatik und der Schauspielkunst seiner Zeit gegeben haben. Ein alter Hauptmann zum Beginn, ein neuer auf der Höhe der Saison. Dieser hätte wenigstens Ehre bringen können, wenn nicht Einsichtslosigkeit oder Nachgiebigkeit gegen den Dichter den Direktor bestimmt hätte, die Hauptrolle falsch zu besetzen. Es ist kein Widerspruch, wenn jetzt plötzlich auf die Besetzung einer einzelnen Rolle Wert gelegt wird. Der Berliner geht selten um eines Schauspielers willen ins Theater, aber er geht noch seltener zu einem ungenügenden Schauspieler ins Theater. Das zeigte sich gleich ein zweites Mal. Zu den beiden Hauptmanns kamen, wie immer,

drei Ibsens. Davon wäre ‚John Gabriel Borkman' mit Bassermann der ersehnte Kassenerfolg geworden. Brahm wollte es anders oder einen andern, und was dann noch zu verderben war, wurde dadurch verdorben, daß Else Rentheim nach der Premiere auf Urlaub ging. Es ist bei Brahms mathematischen Talenten unerklärlich, daß er sich auf dieselbe Weise noch einen Erfolg zerstört hat. Zu Hauptmann und Ibsen kamen, wie immer, drei jüngere Autoren von literarischer Prägung. Am aussichtsreichsten schien Felix Salten mit seinen drei Einaktern: sie erhielten einen Termin, der dem Beginn des Bassermannschen Urlaubs tödlich nahe war. Ich erinnere mich eben so gut wie der ungeduldige Leser, daß ich das alles mit andern Worten schon ein oder zwei Mal gesagt habe. Aber ich würde es noch zehnmal wiederholen, wenn ich dadurch verhüten könnte, daß etwa auch im nächsten Jahr an einen so glücklichen Anfang ein so klägliches Ende sich schließt. Als Brahm im Februar sah, daß alle künstlerische Vornehmheit nichts ‚genützt' hatte, verlor er den Kopf. Jetzt sollte der Schund es machen. Dabei beging der Kluge wieder den Rechenfehler, entweder sich mit seinem Vorgänger oder sein Theater mit dem Residenztheater zu verwechseln. Nach einer mecklenburgischen Ferkelei wurde von seinem Publikum eine ungarische Pikanterie verschmäht, und wenn dieses Publikum schließlich für einige Zeit den ‚Raub der Sabinerinnen' gutbieß, so drückte es damit aus, daß diese Wahl auch literarisch einen Aufstieg bedeutete.

Der feindliche Bruder, der sich keiner Richtung verschrieben hat und ohne Unterlaß nach seinem eigenen Geschmack und Stil sucht, ist verwunderlicherweise niemals so gründlich abgeirrt wie Brahm: Reinhardt hat weiter getrachtet, die klassische Dramatik in die Sprache unsrer Tage zu übersetzen und in der Dramatik unsrer Tage das Leben und die Kunst zu finden. Wenn man die Spielereien und Ueberflüssigkeiten abzieht, die von sorglosem Reichtum, aber auch von Kritiklosigkeit zeugen, so bleiben in Vergangenheit und Gegenwart je vier Leistungen, von denen die eine Hälfte für die Gefährlichkeit, die andre Hälfte für die Macht und die Herrlichkeit der Reinhardtschen Bestrebungen charakteristisch ist. Von der andern Hälfte hätte der ‚Prinz von Homburg' nur einen vollwichtigen Darsteller der Titelrolle zu haben, hätte Emil Straußens ‚Hochzeit' nur um zwei Akte verkürzt zu werden brauchen, und statt zweier unbestrittener Triumphe hätte es vier gegeben. Diese beiden Triumphe hießen: ‚Die Räuber' und ‚Rju'. In ihnen war ganz der Reinhardt, den wir lieben: seine junge Glut, seine wie von sich selbst berauschte Farbenfreude, sein großer Zug bei aller Sensibilität, seine der Sache treulich hingegebene Energie. Er ist in seinen guten Stunden die Erfüllung alles dessen, was anspruchsvollste Seelen vom Theater hoffen, und wer ihm wünscht, daß er nur gute Stunden haben möge, der wünscht der deutschen Bühne eine Blütezeit.

Ueber das Schminken / von Theodor Lessing

... Daß mein Büchlein von der ‚Theaterseele' (erschienen im Verlage von Priber & Lammers, Berlin, zweite Auflage 1908) abstrakt, theoretisch und kathederphilosophisch ist, haben mir natürlich alle kompetenten Beurteiler gesagt. Aber daß auch Sie, verehrte Freundin, die Sie ahnen könnten, wie konkret und aktuell meine Seele beschaffen ist, von mir Anerkennung für die Tatsache fordern, daß Sie Differentialrechnung für überflüssig und Erkenntnistheorie für verderblich halten, das hat mich erst wirklich in meines Lebens Mark erschüttert. Ach, überall Menschen, die zum Beweise von Unmittelbarkeit, Anschaulichkeit, Freiheit von ‚Reflexion' ihre frischen Windeln stolz auf dem Tisch des Hauses deponieren. Nein, liebe Freundin, ich bin nicht ‚abstrakt', nicht abstrakt für den, der meine Sprache zu durchbluten weiß! Aber wie rehabilitiere ich mich nun? Wie zeige ich schnell, daß auch mir Theater kein ‚theoretisches Problem' ist? Wo nehme ich schnell etwas recht Dickfellig-Konkretes her, von dem auch Sie nicht sagen werden, daß es ‚doktrinär' sei? Reden wir von Ihrem Garderobentisch! Denn was könnte für Sie blühendere, konkretere Wirklichkeit besitzen?! Indessen: mich packt schon wieder ein neuer Schrecken. In welchen Verdacht werd' ich geraten? Welche Psychologeme wird man mir nun anheften? Ich gebe der Vorsicht halber vorher das große Ehrenwort, daß ich von dem Thema, über das ich jetzt schreiben will, nicht das mindeste verstehe (was mich ja weiter nicht zu hindern braucht, darüber zu schreiben). Aber ich habe einen Freund, der ist Theaterfriseur. Dieser welterfahrenere Mann vertraute mir das Folgende.

I

„Glauben Sie niemand, mein Herr, der Ihnen sagt, daß die Bühne der Zukunft jemals der Kunst des Schminkens völlig entraten werde. Glauben Sie niemand, meine Dame, der Ihnen einredet, daß diese Kunst eine nebensächliche, unerhebliche Sache sei. Eine junge Künstlerin sollte wenigstens eine Stunde des Tages der Kosmetik widmen, um im Alter mit drei Stunden auszukommen und dann vielleicht auch einige Zeit für unwichtigere Dinge des Lebens übrig zu behalten. Auf den neubegründeten ‚artistischen' Bühnen wird das Schminken verpönt, wird nur noch in ganz bescheidenem Umfange von dieser Kunst Gebrauch gemacht. Das ist möglich, einmal wenn es sich um ‚intime' Raumwirkung handelt, wenn wenige Menschen in matt belichtetem Raume eng beieinander sind. Dazu kommt, daß jene der Schminke abholden Theater eine Elite an Jugend und Körperfrische zur Verfügung haben und, leider, frühzeitig auspressen und verbrauchen! Aber fragen Sie die großen, reifen Virtuosen und Virtuosinnen nach dem Werte raffinierter Garderobenkünste. Ich kenne sehr große Künstler und Künstlerinnen, die ohne Schminkkünste auf der Bühne schlechthin unmöglich wären. Nennen Sie das ruhig ‚Betrug'. Beklagen Sie es, aber bedenken Sie auch, daß das Theater Bild des Lebens, also

ohnehin organisierter Betrug, ja Trugbild eines Betruges ist. Wäre denn ohne Lüge das Leben nur eine Stunde erträglich? Arbeitet nicht die gesamte Natur mit Schminke und Prellerei? Die Farben der Vögel, Schmetterlinge, Blumen, was sind sie andres als Lockmittel oder Schutzmittel, Mimicry, Reklameschilder? Die Blume betrügt mit einer Art Wirtshausreklame die Insektenwelt, ja sie lockt mit den prachtvollen Schminken ihrer Kelche arme Mücken heran, um sie zu vergiften. Der Schmetterling wiederum betrügt die Blumen, indem er ihre Kelche nachahmt mit Flügeln, deren Farbenzauber nichts birgt als Puderstaub. Das eine Lebewesen betrügt immer das andre; der Jäger beschleicht das Wild, aber das Wild stellt sich tot, um den verfolgenden Jäger zu täuschen. Alle Welt spielt sich ‚Theater' vor, und dieser große Bühnenbetrug und Theaterzauber schlingt sich fort durch alle die unzähligen Ketten tausendfacher Existenzen, bis er schließlich in der Menschenwelt endet und wiederum innerhalb der Menschenwelt in der Zaubersphäre der Kunst kulminiert, und wiederum innerhalb der Kunst im Drama, im Theater gipfelt, und wiederum auf dem Theater in — Ihnen, Sie allerschönste Gipfelblüte eines kosmischen Urbetruges, einer universalen Prellerei. Darum vernehmen Sie ernsten Sinnes meine Ratschläge. Beten Sie zum Haby. Ehren Sie den Leichner (von dem ich übrigens leider nicht bestochen bin) . . .

II

Die Arten der Schminkkunst sind durchweg von einer Vorfrage abhängig: Wie soll die Szene beleuchtet sein? Man hört sehr häufig die Forderung aufstellen, es solle nur bei natürlichem Licht gespielt werden. Ueber diese Forderung muß der Kenner des Bühnenwesens lachen. Denn das Theaterspiel ist durch und durch ‚unnatürlich'; die Nacht und der späte Abend sind aus vielerlei psychologischen und technischen Gründen die einzige ‚natürliche' Theaterzeit. Die Realität und grobe Deutlichkeit des Lichtes kann das Theaterspiel nur beeinträchtigen; selbst die ‚Naturtheater' ziehen Fackelbeleuchtung dem grellen Tageslichte vor. Aber es handelt sich hier um ein kompliziertes Studium. Die Frage der Beleuchtung ist nicht leicht zu entscheiden. (Einige Hinweise findet man in meiner ‚Theaterseele', Seite 106 und folgende.) Sicher aber ist dieses, daß Berechtigung oder Unberechtigung, Methode und Technik des Schminkens allein von der Beleuchtungsart abhängig gemacht werden kann, da jede Lichtart ihre eigenen Farben produziert und ihre eigenen Farben fordert. Einige wenige praktische Hinweise seien gestattet. Die großen Scheinwerfer, die manche Bühnenräume schon besitzen, geben ein Licht, das dem Tageslichte beinahe gleichkommt, aber die Gesichter etwas zarter, bläulicher erscheinen läßt, als im Tageslicht. In dieser Beleuchtung darf nur eine ganz zarte, helle Tagesschminke verwendet werden, die aber ein kleines Scheinchen dunkler sein muß, als die Gesichtsfarbe im Sonnenlicht erscheint. Eine gefährliche, die größte Sorgfalt des Schminkenden erfordernde Hautfarbe bewirkt Auerlicht. Es macht den Teint

intensiv grün. Der Schminkende wird die Komplementärfarbe Rot dick auftragen müssen, um die ‚giftige‘ Wirkung der grünen Gesichtsfarbe im Auerlicht zu kompensieren. Andre Lichtarten erzeugen ein intensives Gelb; insbesondere das Licht der elektrischen Birnen und das Petroleumlicht. Um in diesem Lichte ‚natürlich‘ zu wirken, das heißt: so zu erscheinen, wie der ‚normale Teint‘ in klarem Sonnenlichte erscheint, muß das Gesicht vor allem blaß geschminkt werden, gleichzeitig muß aber ein wenig Rot aufgetragen sein. Das Azetylenlicht, wie es dem Theaterspieler zuweilen in kleinen ‚Wirtshausschmieren‘ begegnet, wirkt wie ein Mittelding zwischen den Farben des Scheinwerfers und denen im Petroleumlicht; es macht die Gesichter bläulich-grün und erfordert zur Kompensation sehr kräftige Schminken. Das offene Gaslicht kommt dem Petroleumlicht oder dem Licht elektrischer Birnen beinahe gleich; in den meisten Theatern aber finden wir ein Mischlicht, halb Auerlicht, halb offenes Gas, die sich gegenseitig dämpfen und einen guten normalen ‚Ton‘ geben. Die wichtigste Regel für das Studium der Lichtwirkungen auf die Haut sollte aber die sein, daß in den Garderoben genau dasselbe Licht herrscht, das nachher auf der Bühne verwendet wird. Der Hauptgrund, warum viele Künstler niemals lernen vom Schminken einen richtigen, das heißt: dezenten, unauffälligen Gebrauch zu machen, ist der, daß sie sich bei einer ganz andern Art von Licht (oder auch bei andrer Richtung des Belichtens) zurechtstutzen, als nachher auf der Szene vorherrschend ist.

III

Nun habe ich bisher so gesprochen, als ob es bestimmte Typen von Schminkkunst gebe, die allein von dem objektiven Faktor des Lichtes abhängig sind. Aber zu diesem objektiven Faktor kommt ein subjektiver: die Persönlichkeit des Schminkenden. Und so wenig es Kleiderregeln, Toilettenfarben gibt, die schlechthin für jeden Menschen, in jeder Situation ‚wirksam und schön‘ sind, so wenig gibt es eine generelle Schminktechnik. Sie richtet sich vielmehr einmal nach der Haarfarbe, sodann nach der Farbe der Kostümierung und der Szene. Diese Farben aber sind nichts Willkürliches. Der blonde Mensch ist ein andrer Seelentypus als der schwarze; der brünette ein andrer als der rote. Wir stellen daher im allgemeinen die Regel auf, daß der Schauspieler, wenn irgend möglich, in seiner eigenen Haarfarbe spielen muß. Er darf sich keine seiner ganzen Individualität entgegengesetzte Perückenfarbe aufdrängen lassen. Ich glaube in tausend Fällen aus unmittelbarem Mißbehagen heraus angeben zu können, wenn ein blondes Individuum in schwarzer Perücke oder ein schwarzes in blonder Perücke spielt. Die Haut ist nun im allgemeinen analog dem Pigment des Haares gefärbt. Brünette Frauen sind leicht gebräunt, Blondinen meist von heller und rosiger Grundfarbe, Schwarzhaarige entweder sehr bleich oder leicht gelblich, nach Art der Farbe des Elfenbeins. Entsprechend muß die Schminke sein. Zwischen den drei Grundschminken: weiß, rosa und gelblich, muß je nach der Farbe des Haares entschieden werden, und

zwar werden sich schwarze Damen stets etwas gelblich, Blondinen stets rosig-hell, brünette aber bald mehr rötlich, bald auch mehr gelblich für die Szene schminken müssen.

IV

Wie soll das geschehen? Die Prozedur kann für Männer und Frauen nie ganz die gleiche sein. Gemeinsam ist für jegliche Schminkkunst dieses, daß bestimmte hygienische Gesetze zu respektieren sind, daß niemals Zinnoberschminken verwendet werden, daß das Gesicht vor jeder Schminkprozedur zart eingefettet werde, damit keine Farbstoffe in die Hautporen gelangen können, daß man die ‚matschigen‘ Schminkstoffe (zu denen die meisten französischen Schminken gehören) vermeide. Vor allem muß man das Alter seiner Rolle kennen. Jugendliche Frauen und Mädchen benutzen Fettpuder und Trockenrot, Herren sollten nur Vaseline und feste Schminken, alte Damen ebenfalls Fettschminken verwenden. Im übrigen sind die Leichnerschen Kataloge bereits so reichhaltig, daß an zweihundert verschiedene Schminksorten von vollendeter Güte und Umschädlichkeit den Theatern zur Verfügung stehen, ja daß komplette Schminkgarnituren für die wichtigsten Rollen von der Leichnerschen Fabrik zusammengestellt und abgegeben werden. Verfolgen wir vorerst die Technik des Schminkens beim Manne, um sodann noch einige Hinweise und ‚Kunstkniffe‘ für Damen hinzuzufügen . . . Zunächst Vaseline, mit einem Schminklappen, Frottierlappen oder Leinwandstreifen sorglich auf der Haut verteilen; dann kräftig Teint auftragen und mit dem Mittelfinger langsam zerreiben — wobei vor allem auf die Beleuchtung der Bühne zu achten ist, insbesondere auf die Frage, ob im elektrischen Licht gespielt werden muß! Zu dritt die Augenhöhlen malen, an die Nase herangehend, aber den Nasenrücken freilassend: bei jungen Menschen sind die Augenhöhlen zart rosa gefärbt, im reifern Alter wird ihr Inkarnat rot, im noch spätern Alter braun; beim Greise geht das Braun ins Blaugraue über. Sodann erst werden die Backen geschminkt; hierbei aber hüte man sich vor dem typischen Fehler aller Anfänger, dem Malen von ‚Aeppelbäckchen‘. Der naive Schauspieler versteht unter ‚Schminken‘ die Erlaubnis, sich ein rotes Krebsgesicht anzumalen. In Wirklichkeit findet man diese Gesichter, die rote Backen wie Borsdorfer Aepfel haben, nur im letzten Stadium der Schwindsucht. Der Schauspieler soll vermeiden, die üblichen roten Tupfen sich auf die Wange zu setzen. Man beachte doch zum Beispiel die Farbe des Kinnes und des Ohrläppchens. Das Ohr wird, zumal bei jungen Mädchen und Frauen, in der Regel ein viel lebendigeres Inkarnat als die Wange aufweisen. Darum soll insbesondere die Schauspielerin ihre Ohrläppchen mit der vollen Achtung behandeln, mit der sie im allgemeinen ihre Hände, ihre Fingernägel zu bedenken pflegt. Zuletzt müssen noch Lippen und Zähne berücksichtigt werden. Zahnlücken werden auf der Bühne bekanntlich durch einen schwarzen Kitt imitiert; sorgfältigste Zahnpflege ist im übrigen für die Bühnenmenschen so selbstverständlich wie tägliche Gymnastik. Das Auge wird zuguterletzt mit einem sanften Schwarz eingekantet; bei

blonden Personen mit sanftem Braun. Vor allem aber beachte man die Kunst, sich einen ‚künstlichen Tränensack‘ zu geben, einen rötlichen Tupfen im Augenwinkel, der das Auge ‚feurig‘ erscheinen läßt. Nachdem alles dieses geschehen ist, muß mit einem fliegenden leichten Trockenpuder, dessen Hauptbestandteil Reismehl ist, das ganze Gesicht samt Nacken und Hals abgestumpft werden. Wird im künstlichen Bart gespielt, so darf der Bart erst jetzt, nach Erledigung der ganzen Schminkprozedur aufgeklebt werden, wobei der Mund breit zum Lachen zu verziehen ist, damit hinterdrein der Schnurrbart nicht abspringt... Bei Damen aber erleidet die Schminktechnik kleine Abänderungen. Zum Einfetten empfiehlt sich für Damen Lanolin statt Vaseline oder Cold-cream zu gebrauchen, jedenfalls aber nicht die gelbe Vaseline zu verwenden. Nach Einfetten der Haut wird sogleich Fettpuder aufgetragen; je nach der Haarfarbe weiß, rosa oder gelblich. Sodann muß Trockenrot auf den Wangen und in den Augenhöhlen mit großer Vorsicht verteilt werden, worüber dann abermals eine zweite Schicht Fettpuder gelegt wird. Fette, massive oder starkknochige Gesichter, die sich ‚interessant‘ machen wollen, tun gut, in die Augenhöhle einen zarten blauen Streifen zu malen. Zumal auf der französischen Bühne ist es allgemein Sitte, um die Augen Ringe zu malen: zart blaugrau unterhalb des Auges, schwärzlicher an der Nasenwurzel. Beim Umrändern der Augen vergesse man nicht den ‚falschen Tränensack‘ anzubringen, der je nach Art seiner Verwendung den Blick ‚feurig‘ oder ‚schmachtend‘ erscheinen läßt. Auch achte man auf Ohren und Kinn! Augenränder (‚Klunkern machen‘, wie die Bühnensprache sagt) trägt man mit Lederwischern auf, weniger gut mit Pappwischern; zur Not aber kann man mit einem abgebrannten Streichholz auskommen. Die Lippen behandelt man mit Extraktum Alcanae, in Oel gelöst, den man mit der Ecke des Ringfingers in die Mundwinkel führt. Für die Fettpuder benutze man Frottier-, für den Trockenpuder eine Schwanenquaste; zum Abtupfen aber verwendet man eine Hasenpfote. Einer großen Sicherheit und Technik bedarf es, um künstliche Gesichtsfalten, etwa Augenfältchen oder feine Lippenfältchen mit Stangenschminke ins Gesicht zu bringen und zugleich alle Starrheit der Maske zu vermeiden. Wo grobe trockne Schminken verwendet werden, wie auf den asiatischen Theatern, ist das Mienenspiel leblos und tot. Die moderne Schminkkunst wird daher vor allem meiden, das Spiel der Muskeln zu beeinträchtigen. Eine ganz vollkommene Schminktechnik müßte anatomische Kenntnis der Gesichtsmuskulatur voraussetzen. Ein kleiner Kunstgriff, der aber Geschicklichkeit fordert, ist die Verstärkung der Wimpern mit Kohlenstaub. Sarah Bernhardt pflegt eine Haarnadel in eine Kerze zu halten, bis sich Ruß an der Nadel absetzt, und sodann mit der Nadel blitzschnell über die Wimper zu streifen, so daß sich in der Wimper der Kohlenstaub fängt. Endlich sei noch ein kurzes Wort gesagt über die Kunst des plötzlichen Errötens und Erbleichens. Wir haben heute im Amylnitrit ein Mittel, um ein natürliches plötzliches Erröten bis an die Haarwurzeln hervorzurufen. Man hat davon auf großen londoner Bühnen

Gebrauch gemacht, indem der Schauspieler, um plötzliches Erröten herbeizuführen, ein chemisch präpariertes Taschentuch vor die Nase hob. Aber diese technischen Kunststückchen sind um so mehr zu verwerfen, als Schwindelgefühl und Kopfschmerz der Verwendung solcher chronischen Zwangmittel zum Rot- und Blaßwerden leicht folgen können.

V

Mit Schminktechnik ist natürlich die Kunst der Maske nicht entfernt erschöpft. Auf zwei besonders wichtige Faktoren sei zum Schlusse in Kürze hingewiesen: die Verwendung künstlicher Nasen und die Verwendung künstlicher Bärte. Die Gestaltung der Nase ist zumal für die Chargenspieler allerwichtigster Teil der Maskierung. Für die Kunst des Nasenbaus (in der Herr Kainz exzelliert) ist vor allem die genaue psychologische Erkenntnis der Rolle nötig. Im allgemeinen kann man sich mit der groben Unterscheidung von ‚Nasentypen' genügen lassen. (‚Römernasen' sind Nasen mit Biegung, ‚Judennasen' sind Nasen mit Knickung und so weiter.) Aber bei alle dem was man heute ‚Individualitätsrollen' nennt, und das sind eigentlich alle modernen Rollen, kommt man mit dieser groben Nasencharakterographie nicht weit. In der Frage ob man mit Bart oder ohne Bart spielen solle, wird man nicht fehl gehen, wenn man an der alten Zweiteilung der Physiognomien in ‚klassische Gesichter' und ‚romantische Gesichtstypen' festhält. Bei markanten scharfgeschnittenen Gesichtstypen, bei ‚Profilgesichtern' wirkt ein starker Bart in der Regel störend; dagegen hebt der Bart den Gesichtsausdruck und das Mienenspiel, wenn nicht die optisch-formalen Züge des Gesichtes, sondern der seelische Ausdruck des Auges beobachtet werden soll, wenn weniger die Schönheit der Maske als die Gefühls- und Gemütsseite der Figur in Frage steht.

* * *

Selbstverständlich soll man nun nicht glauben, durch Beobachtung meiner alten Friseurweisheit ein großer Schauspieler oder eine große Schauspielerin werden zu können. Der eine macht es so, der andre anders. Wichtig aber ist, auf die Bedeutung dieser kleinen untergeordneten Praktiken des Theaterspielens hinzuweisen und nichts für geringfügig und gleichgültig zu erachten. Im übrigen wissen wir ja:

„Die eine Regel nenn' mir, durch die Du alle erfüllst?" —
„Habe Talent, mein Lieber, und mache, was Du willst."

Hofmannsthals Vorspiele / von Julius Bab

Wenn Vorspiele etwas sein und bedeuten wollen, so müssen sie Dichtung einer Dichtung sein, müssen aus einer Seele stammen, die Kunst so tief, so elementarisch stark erleben kann, daß dies Erlebnis Formen heischt und schafft, so sinnemächtig eigen wie ein Lied, das die Liebe, ein Spruch, den der Haß formen lehrte. Von allen lebenden Deutschen

ist deshalb keiner mehr berufen, ‚Vorspiele‘ zu schreiben, als Hugo von Hofmannsthal. Denn ihm ist die Geste der Zeit: „der Mensch mit dem Buch in der Hand“. Ihm ist Kunst der natürliche und fast der einzige Weg zum Leben gewesen, und er hat die große Dichtkunst aller Zeiten so in sein Blut genommen, daß sie ihm innerster Besitz ist. Ihm ist ein Shakespearischer Vers, eine Balzacsche Gestalt, ein Sophokleïscher Rhythmus ganz so eigen, wie andern Menschen nur eine Sommernacht im Gebirge, eine Segelfahrt auf dem Fluß, ein seltsames Gesicht auf der Straße, ein Schmerz in der Hand eigenste Erfahrung sein können. In seinem Blut werden die Kunstformen jener großen Dichter gleichsam dem Lebensstoff noch einmal als Moleküle beigemischt und kommen nun, wie einfache Sinnenerfahrungen, wieder empor als verarbeitete Bestandteile seiner neuen Kunstform. Dies ist ganz etwas andres als die skrupellose Art, in der Goethe zuweilen fremde, seinem Bedürfnis zufällig adäquate Formen unverändert und ganz seinem Werk einfügte. Es ist dies eine unwillkürlich-notwendige Aufnahme und Umsetzung literarischen Gutes, wie sie in solcher Intensität noch nicht erhört war, und wie sie die Gelehrten veranlassen sollte, über das, was sie künstlerische ‚Abhängigkeit‘ (oder gar Plagiat!) nennen, gründlich umzudenken. Ein Mann von solcher Art und Kraft ist allein berufen, aus seinem Erlebnis eines Dichtwerks die Brücke zu bauen vom nahen Zeitgenossen zum fernen Poeten — jene Brücke, die ein Vorspiel darstellen muß, das uns irgendwie etwas bedeuten will.

Ein Bändchen solcher Vorspiele hat Hofmannsthal jetzt gesammelt und im Inselverlag erscheinen lassen. Drei sind es, sehr verschieden an Art; wie mir scheint, auch an Wert. Durch den ‚Prolog für ein Puppentheater‘ schreitet der Literaturliebhaber fast wie durch ein Museum der Stile. Eine Schatzkammer der köstlichsten Klänge und Anklänge. Der Dichter soll gezeigt werden, der mit wilder Gewalt die Natur an seinen Busen reißen will und schließlich das ganze Spiel der verengten, verdichteten Welt klein, greifbar noch und lenkbar wie ein Puppentheater in sich fühlt. Und da überfluten alle jene Wortfügungen, in denen sich dichterischer Rausch, höchstgefühlte Lebensnähe je entlud, den Hofmannsthalschen Geist. Hebbelsche Metaphern, Lenzsche Wendungen, Goethische Rhythmen, Raimundsche Visionen, Brentanosche Klänge: hunderterlei strömt zusammen im schmalen Bett dieses Spiels, mischt sich zischend und fast überquellend. Aber der Zauber eigenster Seelenkraft, mit dem sonst Hofmannsthal das Kunsterlebte ummischt zu einem neuen Sein, scheint hier unkräftig. Mir wenigstens bleiben die Bestandteile in ihrer Abstammung allzu deutlich fühlbar; in einem trockenen Gemenge liegen sie beieinander, nicht von innerm Feuer eingeschmolzen zu chemischer Verbindung, zu einem neuen Stoff. Nur ein leise einstimmender Anhauch des schaffenden Genies hebt diese reiche Belesenheit noch eben über die Ebene des geistreichen Dilettierens. Aber die volle Schaffenskraft eigenen Erlebens fördert das nächste Stück des Bändchens zur außerordentlichsten Wirkung: das ‚Vorspiel zur Antigone des Sophokles‘. In

der unheimlich toten Leere einer Bühne nach der Probe ist ein Student zurückgeblieben. Aus dem Schatten tritt ihm der Genius hervor, und sein Anhauch macht dem Geweihten das ferne Spiel im Hause des Laios zu einem furchtbar nahen, wirklichen Sein. Dies ist in wundervoller Steigerung voll Wucht und Würde gestaltet. Von den zitternd aufgetanen Sinnen eines neuen Menschen ist hier die marmorschwere Unerbittlichkeit der griechischen Tragödie empfangen worden und spielt nun in merkwürdig gebrochenen Lichtern durch dies Vorspiel hinüber zu uns. Seltsam neu und nah ertönt ihre Melodie im Fall der Hofmannsthalschen Stimme. Hier ist ein geradezu vorbildlich schöner Brückenbau errichtet — hochgeschwungen vom Hörer zum Dichter hinüber. Ein meisterhaftes Vorspiel. Das dritte Stück der Sammlung: ‚Prolog zur Lysistrata des Aristophanes' ist kein Spiel — ist nur eine Rede, die einleitende Ansprache eines Dramaturgen. Freilich durchaus kein gelehrtes Werk, sondern ein Kunstwerk. Denn diese Rede gibt keine analytische ‚Einführung': Sie führt uns nur (während der Dramaturg aus seinen Worten voll melancholischen Humors sich als ein ganz besonderes Menschenwesen belebt) zum Werke hin: von der ästhetischen Schwelgerei des Literaturfreundes durch die blutvollere Entzückung des Schauspielfreundes bis zur Schwelle des üppig schwelgenden Spielers, des lachend sich verschwendenden Phantasten Aristophanes. Hinter dem scheinbar Leichthingeworfenen dieser Rede liegt die tiefe Erkenntnis, daß des Aristophanes zügellose Phantasie in der tollen Wandellust des großen Schauspielers die nächste Blutsfreundin habe — und daß aristophanische Komödie deshalb überall und jederzeit wieder zu erwecken sei, wo der ganz große, ganz toll verwandlungswilde Schauspieler zugegen sei. Wenn diese Spieler nicht ausgestorben sind, so erleben wir vielleicht noch einmal die Aristophanes-Aufführung, die es verdient, diese schöne Vorrede zu bekommen, in der sich Hofmannsthal wieder als ein verstehender Genießer von seltenster Art bewährt.

Dies kleine Bändchen ist gewiß nur ein Parergon im Hofmannsthalschen Schaffen, aber von einem tiefen Zug seines Wesens verrät es vielleicht mehr als all seine Werke.

Die münchner Tonkünstlerversammlung / von Paul Schlesinger

In der jüngsten Entwicklung der modernen Musik hat München eine ganz besondere Rolle gespielt. Führende Persönlichkeiten der neudeutschen Richtung ließen sich hier dauernd nieder, und man mußte anderswo glauben, daß München auch für musikalische Künste den besten Boden hergäbe. In Wahrheit verdankt München seine Vormachtstellung der eminent unmusikalischen Veranlagung seiner Bewohner. Und das ist

nicht nur so leichthin gesagt: man muß einen Einblick in das musikalische Erwerbsleben tun, um zu begreifen, welche Interesselosigkeit, welches geringe Verständnis hier herrscht. Daß man einst Richard Wagner hinausgeekelt hat, soll den Leuten weniger zum Vorwurf gemacht werden, als die Art, wie man den Wagner-Kult wieder inauguriert hat. Man sah ein, daß man eine geschäftliche Dummheit ersten Ranges gemacht hatte. Und nur der geschäftliche Schaden wurde repariert. Wären die alljährlichen Wagner- und Mozart-Festspiele aus dem Überschuß der künstlerischen Kräfte erwachsen, man dürfte sie gut heißen. Aber man arbeitet hier mit dem Kapital. Im Winter, da unsre drei, vier guten Sänger auf Reisen gehen, macht die Oper durchaus den Eindruck eines Instituts dritten Ranges. Mit Ach und Krach kommt jedesmal eine Erstaufführung zustande, aber bereits mit den Wiederholungen hapert es, weil man das Ensemble nicht zusammenhalten kann. Wir haben einen Heldentenor, Heinrich Knote, und einen Hofoperndirektor, Felix Mottl — diese beiden aber sind mit einander böse, so böse, daß sie vom vorigen Herbst bis zu diesem Sommer nur an drei Abenden mit einander musiziert haben. So kommt denn eine Reihe höchst mittelmäßiger Repertoirevorstellungen zustande, die sich mit Berlin gar nicht mehr messen können. Der Glanztag dieses Winters war eine Lohengrin-Aufführung, zu deren Durchführung man nicht weniger als sechs Gäste hatte kommen lassen müssen. Das Wagnertheater mit seinen Vollkommenheiten ist zudem nur zu einer Zeit geöffnet, da alle Münchner in den Ferien sind und die Stadt selbst voll von Fremden ist. Für die Eingeborenen ist das unverdeckte Orchester und das alte Hoftheater gut genug.

Kein andres Publikum ließe sich eine solche Behandlung gefallen. Aber hierzulande gilt der Fremdenverkehr als etwas unantastbar Heiliges. Für sich selbst ist man anspruchslos. Die Erziehung des Münchners zur modernen Musik ging auf eine ganz drollige Weise vor sich. Einem unmusikalischen Menschen ist es ja natürlich gleichgültig, ob er eine Sinfonie Beethovens oder eine sinfonische Dichtung Liszts hört. Diese psychologische Erkenntnis wurde von eifrigen Agitatoren plannmäßig ausgenutzt. Die Musikkritik ließ die letzte Zurückhaltung fallen und übte eine unerhörte Propaganda für eine musikalische Richtung, die dem Geschmack eines naiven Publikums gar nichts bringen konnte. Die Klassiker wurden kompromittiert, Liszt und Berlioz mit ihren künstlerischen Nachkommen dafür in den Himmel gehoben. Die Münchner dachten aber an den Fall Wagner, und sie hatten die größte Angst, sich zum zweiten Mal zu blamieren. Haydn wurde nach Vorschrift belächelt, Mozart hatte nur wegen der sommerlichen Festspiele einigen geschäftlichen Kredit, vor Beethoven machte man anstandshalber eine tiefe Verbeugung, für Schubert, Schumann, Brahms rührte man keine Hand. Das Publikum verlor schließlich den letzten Rest eigener Urteilsfähigkeit und wagte nur noch das zu beklatschen, was ihm abscheulich vorkam.

Das ist der Boden, auf dem die Problematiker unter den jungen Komponisten ihre ersten Erfolge einheimsten. Hier fühlten sie sich ver-

standen, und der Allgemeine deutsche Musikverein, dessen Tendenz eine extrem fortschrittliche ist, konnte es wagen, den Münchnern die unverdaulichsten Brocken vorzuwerfen. Die vier Konzerte boten in der Tat Stunden der Qual, und ihr Gesamteindruck war niederschmetternd. Noch vor fünfzehn Jahren, als zum ersten Mal ein Tonkünstlerfest in München stattfand, konnte man Novitäten von Bruckner, Brahms, Smetana, Richard Strauß, Alexander Ritter, Eugen d'Albert, Tschaikowsky auf das Programm setzen. Was man diesmal in den Konzertsälen hörte, ist kaum wert, erwähnt zu werden. Das einzige Werk, das tieferes Interesse beanspruchen kann, brachte Frederick Delius mit seinem großen Chorwerk: ‚Messe des Lebens'. Das gehört aber nicht in die ‚Schaubühne'.

Darauf trat das Künstlertheater auf der Ausstellung den Beweis dafür an, daß seine Bühne auch dem Tondrama neue Möglichkeiten der Inszenierung biete. Man gab Glucks Singspiel ‚Die Maienkönigin' in der Bearbeitung Max Kalbecks. Ein wundervolles Stückchen, das mit der unschuldigen Spaßmacherei und der lautern Wahrheit seines musikalischen Ausdrucks selbst die vertrackten Herzen der Allermodernsten rührte. Unbegreiflich, wie das Jahrhunderte lang vergessen werden kann! Mottl hatte sich mit Liebe der Partitur angenommen, und wenn auch gesanglich nicht alles auf der Höhe stand, so war doch die Aufführung stilistisch von einer prachtvollen Einheitlichkeit. Die Szene des Schäferspiels war durch eine zierlich gestutzte Ruskuswand angedeutet. Die schmale Bühne selbst war für die geringe Anzahl der Personen ausreichend. Leider wurden durch die Vorzüge der Szene die Mängel der Musikschauspielerei zu grell beleuchtet. Denn wenn die neue Bühne die Bedingung hergibt, unter der die Gestalt des Schauspielers künstlerisch wirken kann, so stellt sie auch anderseits die Bedingung, daß diese Gestalt künstlerisch wirkt. Vom Schauspieler können wir die vollendete Durchbildung seiner körperlichen Erscheinung als wesentliches Kunstmittel fordern — vom Sänger verlangen wir nun einmal in erster Linie Stimme. Der Entwicklung einer darstellenden Kunstleistung sind aber meist gar keine Möglichkeiten gegeben. Man mag die herkömmlichen Opernallüren noch so sehr verabscheuen — sie verdanken ihre Entstehung in erster Linie der Tätigkeit des Singens, die den Sänger seiner freien Verfügung über den Körper beraubt. Selbst darstellerische Genies unter den Sängern werden durch lang auszuhaltende Noten sekundenlang einfach festgenagelt. Und wenn der arme Kerl, da er doch irgend etwas tun muß, die Hand zum Herzen führt, so ist das alles Mögliche. Der macht ein windschiefes Maul, um einen Ton herauszubringen, jener ein quadratisches; der muß sich bücken, jener den Bauch herausstrecken. Die neue Bühne stellt alle diese Lieblichkeiten in schonungsloser Weise blos. Und gewähren die Solisten noch einen erträglichen Anblick, so möchte man aus seiner Haut fahren, wenn die Herrschaften vom Chor die Bühne betreten.

Vielleicht waren es gerade diese Erwägungen, die auf die seltsame

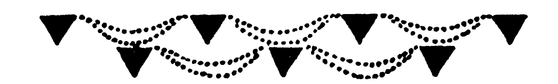
Gestaltung des zweiten im Künstlertheater aufgeführten Werkes entscheidenden Einfluß übten. Der ‚Maienkönigin‘ ließ man ein Tauspiel ‚Das Tanzlegendchen‘ (nach Gottfried Keller von Georg Fuchs, Musik von Hermann Bischoff) folgen. Dichter und Komponist schrieben ihr Stück für diese Bühne: so konnten sie freilich besser als der selige Gluck auf deren Eigenarten Rücksicht üben. Da ein singender Sänger abscheulich aussieht, erfanden sie den verdeckten Sänger, das heißt: sie stellten stumme Personen auf, singende hinter die Szene. Nun hätte eine Einzelstimme wohl allzuschwach geklungen: also wurde aus dem verdeckten Sänger ein verdeckter Chor. Ich muß gestehen, daß ich selten etwas so Komisches gesehen habe wie den König David, der nur vornehm die Lippen bewegte, während hinten ein Männerchor zweistimmig (!) seinen Part durchführte. Die kleine Musa, die ihr frommes Herz so gern durch Tanzen erleichterte, wurde von einer entsetzlichen Ballerina dargestellt. O, hätte man doch auch, um einmal gründlich aufzuräumen, das verdeckte Ballett erfunden! Die Worte, die der Chor sang, waren nicht zu verstehen, aber der Dichter Georg Fuchs war nicht ehrgeizig. Nur zur allernotwendigsten Erklärung der Szene waren einige einleitende und verständliche Worte von Nöten, und diese wurden zur Musik gesprochen. Wer von der Mischung aller künstlerischen Ausdrucksformen ein Gelingen erhofft, ist freilich so schlau wie einer, der sämtliche Lose einer Lotterie kauft, um den Hauptgewinn zu erhaschen. Ballett, Pantomime, Oper, Melodram — es reicht eben nicht, weil es zu viel ist. Dazu kommt, daß die Musik Hermann Bischoffs abermals als ein ganz selbständiger Faktor auftritt und zu dem naiven Inhalt des Märchens in gar keinen Beziehungen steht. Wo Musa in ihrer Einfalt einen lieben dummen Kinderreigen vor dem Altar Marias tanzt, schreibt Bischoff eine moderne Inbrunstmusik mit allen Finessen, die man anwenden muß, um den Gaumen der rabiaten ‚Tonkünstler‘ zu befriedigen. Die Szenenbilder von Hans Beatus Wieland waren zum Teil sehr schön, nur geschah hier wieder etwas Seltsames. Während Fritz Erler im ‚Faust‘ gelegentlich den Versuch macht, den Menschen in ein gemaltes Bild (nicht in eine vorgetäuschte Landschaft) zu stellen, probiert Wieland das Umgekehrte: er stellt die Menschen — nein, die Heiligen — auf Goldgrund zum lebenden Bild zusammen. Aber ich fürchte: wie mans auch macht — es ist verkehrt, und die kalte Experimentiererei bringt uns weder auf der Bühne noch im Laboratorium weiter. Man muß auch zum Erfinden genial sein.

Die weitern Aufführungen fanden im Prinzregententheater statt, und die Tage, an denen zum ersten Mal auf einer Wagnerbühne Werke jüngerer Meister aufgeführt worden sind, müßte man als wichtige musikgeschichtliche Daten auswendig lernen, wenn diese Musikdramen selbst dazu bestimmt wären, in der Musikgeschichte eine Rolle zu spielen. Kloses ‚Ilsebill‘ und der ‚Moloch‘ von Schillings tragen mit Bierernst die Würde ihres Epigonentums. Ach, dieses Streben, das die erstaunliche Höhe der Intention nie erreicht und erst recht nicht das Gefühl aufkommen läßt, daß über das

Geleistete hinaus Kraft und Ueberschwang vorhanden ist. Immer arbeitet die Maschine mit voller Kraft, und wenn das Schiff zehnmal den Erdball umkreist — kein Vorwärtskommen. Wollen Welten umsegeln, aber gönnen sich nicht die Ruhe, eine Stunde im Kahn zu sitzen und die Ruder behaglich schleifen zu lassen. Kein Lächeln, keine Begierde, kein Glück, keine Frechheit. Eine furchtbare Hitze wird künstlich angefacht. Und was gibt uns der schwitzende Menschensohn? Einen Diamantensplitter, der womöglich auch nur eingeschmuggelt ist. Nein, nein, nein!

Der vierte und letzte Abend brachte einen vollen Gewinn, und den fünften Juni 1908, da ‚Die Trojaner' von Berlioz an einem Tage in siebenstündiger Vorstellung auf der Wagnerbühne aufgeführt wurden, mag man sich merken. Daß den Werken von Klose und Schillings das verdeckte Orchester nichts schadet, versteht sich. Zu festlichem Spiel taugen sie nicht. Sie mögen in irgend einem Repertoire nur so hingehen. ‚Die Trojaner' können ohne das verdeckte Orchester leben, weil sie leben. Aber für den Alltag sind sie zu schade, zu einsam. Einen ganzen festlichen Tag dürfen sie den Gast beschäftigen und ihm darüber hinaus eine Erinnerung sein. Klose und Schillings sind gewissenhafte Schranzen im Gefolge eines Königs: Hektor Berlioz war ein Vorläufer mit aller Fackelglut. Er rannte sich die Füße blutig und türmte Block auf Block, um einem Größeren den Thron zu bereiten. Nur einmal ruhte er aus und schaute rückwärts. Denn wie im ruhenden Rückschauen schuf er die stille Tragödie von Dido und Aeneas. Ein Werk voll der Liebe und des Glücks, und wo die Epigonen alle Register ziehen, um eine Pseudotragik ins Werk zu setzen, findet sich Berlioz zu einer Sanftmut des Schmerzes, die in ihrer erhabenen Einfachheit erschüttert. ‚Die Trojaner' leiden nur an einigen kleinen nebensächlichen Mängeln ihrer Zeit. Berlioz ahnte ja, daß man sein Werk in Deutschland höher schätzen würde als in Frankreich, aber er schrieb es doch für die Pariser. Es wäre eine Kleinigkeit, die paar überflüssigen Balletts zu streichen.

Das Hoftheater hatte sich nach der Faulenzerei des Winters zu Großtaten aufgerafft. Mottl erwies eine ungeheure Kraft — körperliche und geistige. Die Altistin Preuse-Matzenauer und die Heroine Zdenka Fassbender gaben Unvergleichliches, und auch die kleinern Geister waren mit Feuereifer bei der Sache, wie immer, wenn es etwas Festliches gilt. Nur der Heldentenor (man merkt schon, daß ich ihn liebe) war nicht da. Ich glaubte, er sei böse. Ach nein, er ist auf der Hochzeitsreise. Hoffentlich leidet die Stimme nicht darunter.



Menschenhandel / von einem Clown (Schluß)

VII

Eine andre Agentur, deren Besitzer einen schönen, vollklingenden Titel führt. Weniger fein als die erste, mehr auf Massenbetrieb, mehr auf Quantität als auf Qualität eingerichtet. Ein großes, stockfinsteres berliner Zimmer — in das man durch einen sackartigen Vorflur gelangt, unter steter Gefahr, sich an einem etwa vorhandenen Regal den Schädel einzurennen — ist gefüllt von einer Anzahl jener bekannten Erscheinungen, denen man in der Dorotheen- und Mittelstraße auf Schritt und Tritt begegnet. Parfümierte, gefärbte, großspurig auftretende Damen in auffallenden Toiletten, selbstbewußte, dandyhaft gekleidete Herren, glattrasierte, scharfgeschnittene Charakterköpfe, bescheidene, ärmliche Gestalten im ‚Dallesmäntelchen'. Leute mit übernächtigten, bleichen Gesichtern treten ein und seufzen, da sie des überfüllten Zimmers ansichtig werden; die Menge der erwerbsuchenden ‚Künstler' überschauend, suchen sie irgendwo nach einem Sitzplätzchen auf den Rohrbänken an den Wänden, schleichen schüchtern in ein Winkelchen, um sich auf eine lange, stumpfsinnige Wartezeit einzurichten. „Nur nicht sitzen bleiben, nicht übrig bleiben!" steht in ihren Mienen zu lesen, die Furcht, einer der Ueberzähligen zu werden, die nicht unterkommen konnten, die Sorge um einen beschäftigungslosen Sommer, die Angst vor einem brotlosen Winter. Junge, schöne, hoffnungsfreudige Menschen kommen und drängen sich mit der Energie und Rücksichtslosigkeit der Jugend durch die Menge.

„Dauerts lange? Ich hab nicht viel Zeit!" rufen sie ungeduldig und herrisch dem Schreiberlein zu, welches sie empfängt.

„Einen Augenblick, bitte!" wiederholt dieser unabänderlich, wohl zum zweihundertsten Mal an diesem Morgen, und macht dabei eine einladende Handbewegung nach den vollbesetzten Bänken und Stühlen. Auf alle Klagen, alle Empörungen folgt dieses beruhigende: „Einen Augenblick, bitte!" und wenn darüber auch Stunden hingehen. Man lernt hier Geduld; auch die heißblütige, eingebildete Jugend — denn wer nicht muß, kommt nicht hierher. Sie treten zurück in die Menge, begrüßen Bekannte, teilen Händedrücke aus, schwatzen und lachen, ein sonniges, sieghaftes, gewinnendes Lachen — und auch so ein Veteran in der Ecke lächelt, ein resigniertes, schmerzhaftes Lächeln. Er kennt diese jugendliche Ungeduld, diese sorglose Siegeszuversicht; er kennt diesen spähenden, prüfenden Seitenblick nach dem Spiegel, diesen koketten Griff ins Lockenhaar, dieses selbstbewußte Künstlerhochgefühl, das so verächtlich und spöttisch auf andre herabsieht — alles bekannt, alles selbst durchgemacht, genau so, photographisch getreu! Aber zwei bis drei Pleiten, zwei- bis dreimal sitzen geblieben, zwei- bis dreimal gekündigt, zwei- bis dreimal nach einem voll Vertrauen und Hoffnungen begonnenen Gastspiel nicht engagiert — und das stolze Künstlerhochgefühl,

das starke Selbstbewußtsein, das Wortreiche, Vorlaute verschwindet, man drückt sich bescheiden, beschämt in seine Ecke, verbittert und resigniert, froh, keinen Bekannten mehr zu treffen, kriecht hervor, um sich herzklopfend dem Unternehmer einer Tournee vorzustellen, als Zwanzigster, vielleicht als Fünfzigster an diesem langen Vormittag. Mit Bangen erträgt er den forschenden Blick des Direktors, der nur zu erwägen scheint, wie billig man diese Ware erhandeln könne. „Wo waren Sie voriges Jahr? Was spielen Sie? Wo waren Sie früher? Wie lange sind Sie beim Theater? Was verlangen Sie Gage?“ Er hat bei all dem das Gefühl, als ob man ihm noch den Mund aufreißen würde, um seine Zähne zu prüfen — wie auf dem Pferdemarkt.

„Ist die Tournee auch sicher?“ fragt er im Hinausgehen leise den Vermittler, bevor er unterschreibt, bevor er sich ‚verkauft‘. „Sicher wie Gold!“ lautet die Antwort, und dabei steht der Mann vielleicht im nächsten Monat schon brotlos mitten in Rußland oder der Türkei.

Für jeden Weggehenden treten drei andre ein: Männer, Frauen, Ledige, Ehepaare, Alte, Junge, Schöne, Häßliche, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Kapellmeister — alle mit den nämlichen Fragen, denselben Gesten der Nervosität und Ungeduld, der gleichen Angst, derselben Hoffnung — die Steinchen eines Kaleidoskops: man drehts und drehts, stundenlang und stundenlang, immer dieselben Steinchen, und keines weiß und ahnt, wie ähnlich es dem Steinchen ist, das man den Augenblick zuvor gesehen hat.

Und dieselben Menschen treffen zwei Stunden später in einer andern Agentur, in einem andern Zimmer wieder zusammen und lächeln schon, wenn sie sich auf den Treppen begegnen: jeder weiß, woher der andre kommt; der Gehende weiß, was den Kommenden empfängt. Jammervoll das Elend, das einen hier anstiert, wenn man versteht, in den wie mit Atropin künstlich verschönten Augen zu lesen, wenn man hinter die kaschierte Außenseite blickt, hinter der jeder seine Sorge vor dem andern zu verbergen trachtet. Entsetzlich, all die zertretenen Hoffnungen, die zerstampften und verwüsteten Seelen — es ist wie ein Feld, über das der Hagel dahingegangen. Traurig dies junge leidenschaftliche Streben und brennend heiße Wünschen, das so bald zusammenbrechen, von dem so unendlich wenig in Erfüllung gehen wird — es ist wie ein üppig blühender Garten, über dem das Gewitter noch drohend hängt.

VIII

Weit draußen am Ende einer Vorstadt Berlins, ganz an der Peripherie der endlosen Stadt, ist ein Theatersaal, in dem zwei- bis dreimal wöchentlich gespielt wird. Die wildesten Sachen liest man auf den Zetteln: nachmittags ‚Zapfenstreich‘, abends ‚Wilhelm Tell‘, oder nachmittags ‚Othello‘, abends ‚Gespenster‘. In einem Saale voll Bierdunst und Rauch steht eine schmierige, elende Bühne mit grauenhaft beflecktem Vorhang, mit wackligen Rohrstühlen, an denen zuweilen noch eine Nummer hängt, mit zerfetzten Dekorationen, von denen die letzten Restchen Farbe abzubröckeln im Begriffe sind — hier

gehen all diese erstaunlichen Darbietungen vor sich. Und die, welche sie vorstellen, sind nicht etwa Dilettanten, die darin ihr Sonntagsvergnügen erblicken: es sind Leute vom Beruf, es sind Schauspieler, deren Namen man vor kurzem noch auf den Zetteln von Hoftheatern, von großen Stadttheatern oder von Residenzbühnen las. Es sind solche, die ‚sitzen geblieben', denen die Stellen über den Kopf gegangen, die halb in Vergessenheit geraten sind, die ringen, um wieder hochzukommen, um ‚gesehen' zu werden oder wenigstens das Nötigste zu verdienen, um überwintern zu können. Sie sind nicht fest engagiert, und nach jeder Vorstellung erscheint der Direktor, ein blatternarbiger, gutmütiger, armer Teufel, der selbst mühsam sein Leben fristet, mit einem schmutzigen Leinensäckchen in der feuchten, stinkenden, elenden Garderobe und drückt rührend verschämt jedem Mitwirkenden sein Honorar, acht bis fünfzehn Mark, in die Hand. Mitunter, wenn die Einnahme besonders gut war, legt er aus freien Stücken noch ein Kleines zu — er weiß, er hat mit Leuten zu tun, die für ihn zu gut sind, und schämt sich, ihre Leistungen nicht besser bezahlen zu können.

„Welch ein Leben!" seufzt ein Mann mit ernsten Zügen und wischt mit der Hand, an der ein Ehering glänzt, das Schweinefett über sein geschminktes Gesicht. „Welch ein Leben!" wiederholt er leiser, und ein paar Tränen mischen sich unmerklich in die Sauerei des Abschminkens.

Zusammenhänge / von Peter Altenberg

Die meisten Mütter geben ihren Töchterchen den Rat: „Erwirb Dir ihre Achtung — — —."

Sie müßten ihnen aber den Rat geben: „Erwirb Dir ihre Verachtung!"

Wehe der Frau, die vom Manne nicht verachtet wird und nicht mißverstanden wird als hysterische, halb irrsinnige Persönlichkeit! Wehe der Frau, die dem Manne verständlich ist! Wehe der Leichtfaßlichen, in jeder Beziehung! In ihrer Rätselhaftigkeit allein liegt ihre Persönlichkeit! Eine Frau verstehen, ist ihre Verurteilung! Das hat sie mit dem Genie gemeinsam! Mit beiden ist es daher gleich schwer, zu verkehren!!! Wenige nehmen sich die Mühe, sie zu ‚ergründen'. Die meisten ziehen sie an ihre eigene ‚Oberfläche'! Beide denken daher: „Weshalb soll ich mich flach machen lassen, wenn ich doch tief bin?!?" Der Spinat fühlt: „Was bin ich für eine wunderbare Anordnung von lebendigen Zellen, was für ein Mysterium von geheimnisvollem Leben und Walten!?" Aber der Koch macht ein einfaches Püree daraus, und der Mensch frißt es, ohne Phantasie! Also verfährt man mit der Frau und mit dem Genie. Man appretiert sie zu gemeinnützlichen Gegenständen. Man verkocht sie und serviert sie in verdaulichem, genießbarem Format. Daher sagt der verkochte Dichter so oft zu der verkochten Frau: „Siehe, ich verstehe Dich, und Du verstehst mich! Lassen wir uns also ruhig verspeisen!" Und sie schließt die müden Augen und läßt sich verspeisen, in verdaulichem, genießbarem Format! Wehe den Fressern und Verdauern!

Rundschau

Das breslauer Theaterjahr

Unser Theatergewaltiger heißt Theodor Loewe. Ein Dichter. Ein feiner Literatenkopf. Ein Mann mit Spürsinn und Kennerblick auf dem Schauspiel- und dem Schauspielermarkt. Hurrah, so müssen wir wohl ein gutes Theater haben? Leider nicht! Denn Herr Loewe, dem ich die obigen Ehrentitel mit ganz aufrichtigem Herzen beigelegt habe, ist ein schlechter Pädagoge, und das ist sein Unglück und das Unglück seiner vereinigten Bühnen: Stadt-, Lobe- und Thaliatheater.

Das Publikum hat bekanntlich die denkbar schlechtesten Geschmacksinstinkte. Herr Loewe ist vor diesen Instinkten gegen sein literarisches Gewissen Schritt um Schritt zurückgewichen, war nicht die starke Autorität, die das Publikum zu Besserem zwang, mußte schließlich seine ehemals so gute Lobe-Bühne einen ganzen Winter lang zu einer husarenfiebrigen Kunstwüste werden sehen, in der außer den Bauchtänzen der ‚Lustigen Witwe' nichts zu schauen war.

Nun hat Dr. Loewe in der letzten Saison ehrliche Anstrengungen gemacht, das Niveau unsers Schauspiels zu heben. Er hat leider kein Glück gehabt. Als ‚Klein Eyolfs' Krücke über die Bühne polterte, fand sie im leeren Hause eine hohle Resonanz; Sardou blieb mit seinen ‚Verwehten Spuren' ein einsamer Mann, ‚Kaiser Karls Geisel' konnte in Hauptmanns Heimatsmetropole ganze zwei Mal gegeben werden. Halbe (‚Das wahre Gesicht'), Fulda (‚Der heimliche König'), Engel (‚Die Hochzeit von Poel'), Bahr (‚Der arme Narr'), Rittner (‚Narrenglanz'), Bernstein (‚Simson'), Hirschfeld (‚Mieze und Maria'), Weigand (‚Tessa'), Sudermann (‚Rosen') — sie alle tauchten auf, gingen jäh wieder unter, und über ihren Gräbern schluchzte der ‚Walzertraum'. Nur die ‚Rabensteinerin' gefiel den Breslauern neun Abende lang. Von den Uraufführungen hatten Geuckes ‚Meisterdieb' und Gräfin M. Kayserlingks ‚Todesurteil' einen passablen Durchschnittserfolg, Clemens Bergs Schönheitsdrama ‚Phryne' wurde dem Publikum von der Kritik ausgeredet, Hermann Krolls ‚Toleranz' war eine arme Eintagsfliege.

Von den Klassikern ist kaum zu reden. Ein bischen Schiller. Shakespeare kam am Ende der Saison mit ‚Viel Lärm um nichts' zweimal zu Worte. Sein Kollege Skowronnek übertrumpft ihn mit ‚Panne' um das Neunfache. Hebbel war würdig vertreten (Agnes Bernauer und beide Nibelungen-Abende). Martha Santen als Chriemhild und Robert Müller als Etzel boten bemerkenswerte Leistungen.

So ist Loewes guter Wille, in diesem Jahre den blöden Operettenklüngel und die öde Possenreißerei literarisch zu unterbrechen, erwiesen. Ja, er hat nicht einen einzigen französischen Schwank aufgeführt. Eine Tat, die ein Kompliment verdient. Daß Loewe kein Glück gehabt hat, tut mir leid, liegt aber nicht nur am Charakter der Zeit, sondern auch an ihm. Das Publikum ist zu sehr an literarische Pferdewurst gewöhnt worden, als daß es plötzlich nach guter Kost Verlangen tragen könnte. Die

Aufführungen standen zum größten Teil auf guter Höhe. Hoffen wir, daß allmählich auch das Publikum vernünftiger werden wird. Hoffen wir schließlich auf den Ekel. Und von Herrn Loewe wollen wir sagen: Ut desint vires . . .

Seit zwei Jahren haben wir hier neben den Vereinigten Bühnen ein ‚Schauspielhaus'. Das hatte am Anfang ein hartes Dasein, war viel von mißgünstigen Propheten umschrien, die seinen nahen Untergang weissagten. Die Propheten sind zuschanden geworden: mit dem ‚Schauspielhaus' ist es unter der Direktion Nieter-Eger erfreulich aufwärts gegangen. Vier wohlgelungene Klassikeraufführungen: ‚Demetrius', ‚Räuber', ‚Nathan' und ‚Uriel Acosta', eine Anzahl andrer ernster Darbietungen bewiesen den löblichen Eifer der Direktion, der nach künstlerischen Gesichtspunkten arbeitenden Regie, der Darstellenden, mit Aufbietung aller Kräfte wirklich Gutes zu leisten. Die Ausstattung war immer ausgezeichnet, unvergleichlich besser als auf den Loeweschen Bühnen; das bessere Personal hatte Loewe. Von sehr guten Kräften des Schauspielhauses seien Antonie Tetzlaff und Herr Max Landa genannt. Der tüchtige, wenn auch nicht vielseitige Komiker Roberts ist leider entlassen worden. Natürlich lag auch im Schauspielhause neben dem Garten der Misthaufen, ohne dessen anlockenden, genau auf die Nasen berechneten Duft kein Theater bestehen kann. Die Zoten: ‚Haben Sie nichts zu verzollen?' und ‚Der Floh im Ohr' taten ihre kassenfüllende Schuldigkeit. Paul Keller

Aus Dresden

Man wiederholt sich nicht gern. Aus diesem Grunde habe ich hier so lange nichts über dresdner Theaterdinge geschrieben. Denn was vor einem Jahre und vor einem halben zu sagen war, das müßte auch heute hier ausgesprochen werden: Eine Stadt, mit der das deutsche Bühnenleben der Gegenwart zu rechnen hätte, ist Dresden längst nicht mehr. Manches Gute wird ja geboten, hie und da regt sich auch ein künstlerischer Wille. Und es ist selbstverständlich, daß ich bei diesen Worten vor allem an das Königliche Hofschauspiel denke.

Als ihre eigentliche Tat will die Leitung ohne Zweifel die Neueinstudierung von Hebbels ‚Nibelungen' betrachtet wissen, über die ich schon einiges berichtet habe. In der Aufführung von ‚Kriemhilds Rache' war der künstlerische Zwiespalt, an dem der Geist dieses Theaters krankt, wiederum deutlich sichtbar: auf einer Seite ein großer, zum Teil geschmackvoller Aufwand glänzender Mittel in technischer und dekorativer Hinsicht, einige herausragende Schauspielerleistungen (Froböses Etzel, Mehnerts Hagen, Gebührs Giselher) und fein gefühlte szenische Gesamtwirkungen; daneben aber wieder ärgerliche Sinnwidrigkeiten und das alte konventionelle Herumtragieren.

Der Glaube an die überragende Künstlerschaft der Frau Klara Salbach ist in dresdner Bildungszirkeln eine dogmatische Forderung; und wer nicht jubelnd beistimmt, verfällt dem Bannfluch. Nun ist diese vornehme und tüchtige Schauspielerin innerhalb eines bestimmten, zumeist Schillerschen Rollenkreises aller Achtung wert. Aber man glaubt es der trefflichen Frau nicht, daß sie ein ganzes Volk schlachten, ihres Lieblings Lebensglück vernichten, ihre königlichen Brüder ruchlos morden, den Todfeind mit eigener Hand erschlagen könne. Aller Kraftaufwand, alles Pathos ist da vergebens. Was Paul Heyse in unvorsichtiger Stunde

über den Titanen schrieb: „Warum ergreift er doch nie, so sehr er auch flammt und wütet?“ diesen Sinnspruch könnte man mit größerm Recht auf die Salbachsche Kriemhild anwenden. Man sollte von den Künstlern doch nur verlangen, was (nach Goethes Wort) „die Natur in sie gelegt hat“. Uebrigens spielte in der ersten Hälfte der Trilogie Fräulein Treßnitz die Kriemhild. Gäbe man nun (wie das schon früher in Dresden und neuerdings in Hamburg geschehen ist) die ‚Nibelungen‘ an einem Tage, dann würde man an der enormen Verschiedenheit der beiden Darstellerinnen den ganzen Umfang des Mißgriffes ermessen können.

Schon einmal habe ich hier bemerkt, daß unsre Hofbühne neuerdings dem Prinzip zuneigt, alljährlich ein oder zwei Stücke mit möglichst großem Glanz auszustatten und auf diese Art Kassenstücke zu schaffen, deren Anziehungskraft mehr auf der angewandten bildenden Kunst als auf eigentlich theatralischen Werten beruht. Als Inszenierungs-Clou der Spielzeit war ohne Zweifel die Aufführung zweier japanisierender Dramen gedacht, die ein junger Poet, Wolfgang von Gersdorff, aus östlichen Quellen geschöpft hatte. ‚Kimiko‘ oder ‚Aus dem Leben einer Geisha‘ wurde in Dresden zum überhaupt ersten Male gespielt. Eine Erzählung Lafcadio Hearns gab die Handlung her: eine japanische Kameliendame entsagt der Heirat mit dem Geliebten, weil sie nur sein Glück will, nicht das ihre. Man kennt jene Skizzen des japanisierten Engländers, man liebt ihre Feinheit, ihre seidenweichen, silbergrauen Farbentöne. Alles, was an ihnen kostbar ist, muß auf dem Theater verbleichen. Ruhte nicht das Auge auf einzig schönen Kostümen, auf einer ethnographisch lehrreichen Inszenierung aus, man müßte sich rechtschaffen dabei langweilen. Wie ein Schnürlregen plätschert epigonenhaftes Versgeriesel über die Vorgänge hin. Dem zweiten Einakter: ‚Terakoya‘ (Die Dorfschule) schenkt ein altes nationales Theaterstück der Japaner so kräftigen Halt, daß dem Nachdichter unentrinnbare Bühnenwirkungen sicher sind. Es ist jenes schon durch eine Uebertragung von Karl Florenz bekannt gewordene Schauerstück, in dem ein übermäßig treuer Vasall dem bedrohten Königskinde seinen eigenen Sohn substituiert und, ohne mit einer Wimper zu zucken, den Kopf seines Einzigen, der ihm in einem Kästchen überreicht wird, für das Haupt des bedrohten Prinzen erklärt. Ludwig Stahl zeigte sich hier als der starke Künstler, der er immer noch sein kann, wenn er es eben der Mühe für wert erachtet. Die echt altjapanische Ausstattung dieses Stückes macht seine Vorführung zu einer wirklichen Sehenswürdigkeit, und außerdem wird es in der Tat vorzüglich gespielt. Aber das Publikum nahm die ‚Dorfschule‘ kühl auf, und sie wird bald verschwinden, weil das Ethos dieser Tragödie des Takeda Izumo abendländischem Empfinden doch allzufremd ist und bleibt.

Bodo Wildberg

Amerikanisches

Die europäischen Singvögel — oft an den heimatlichen Bühnen schmerzlich vermißt — sind ostwärts geflogen. Hinter den Kulissen der Opernhäuser war nicht mehr vom wohlgelungenen hohen C, von neuen Partien und rauschenden Erfolgen die Rede: das Gespräch drehte sich zuletzt nur um Dampferlinien und Kajüten. Der kehrt über London zurück, der über Paris, die über Antwerpen, jene über Italien, aber

alle zählen die Dollarscheine, die ersungen sind, und schmunzeln. Nur die Manager schmunzeln nicht. Es war eine schlechte season. Die Manhattan-Oper geriet ins Schwanken, und nur die Tetrazzini riß sie heraus. Die Metropolitan-Oper mit ihren millionenschweren Boxholders ist zwar gegen jeden Sturm gefeit, aber die latente Direktionskrise hinderte den Aufschwung. Stärker lastete die finanzielle Krise des Landes auf allen Theatern. Die Manager riskierten nichts, und daher war auch die Ausbeute an Neuheiten gering. Die Inszenierung einer Novität kostet hierzulande jedesmal eine Stange Gold, denn selbst für das szenisch einfachste Lust- oder Schauspiel werden Möbel, Dekorationen und Requisiten stets neu beschafft und bis ins Kleinste den Eigenheiten des Stückes angepaßt: die stilvolle Ausstattung ist die Grundbedingung für jeden Erfolg. Diesmal nützten die Manager vielfach die vorjährigen Erfolge aus. Nur Merry widow, die lustige Witwe, stellte sich in glänzendster ‚Aufmachung' vor: jede einzelne Dame im Chor war an Toilettenaufwand eine Primadonna und das Ganze eine Schönheitsgalerie. Das zog.

Sonst wäre The witching hour zu erwähnen, das sich im Hackett Theatre zum Zugstück gestaltete. Der Held des Stückes ist ein Seelenüberwinder. Es wird eine Art dramatischer Analyse von Hypnotismus und Suggestion auf psychologischer Grundlage versucht, aber der Revolver, das beliebteste Requisit der amerikanischen Bühne, darf nicht fehlen. Ein Nebenbuhler stürzt herein und erhebt die Pistole, der Held steht unter einer elektrischen Lampe, dreht sie an, und mit dem dergestalt beleuchtenden Blick seines Auges entwaffnet er den Angreifer, der den Revolver bestürzt sinken läßt. Donnernder Applaus. Das übrigens gut gearbeitete Stück stammt von Augustus Thomas, einem der beliebtesten Bühnenschriftsteller New Yorks. Er, Charles T. Klein und Clyde Fitsche, der noch am Schluß der Spielzeit mit den lustigen Girls an Dalys Theatre einen Erfolg erzielte, stehen bühnenbeherrschend im Vordergrund. Der Versuch mit einem neuen Autor wird nur mit der größten Vorsicht gewagt, weil der Manager in diesem Fall die nun einmal notwendige kostspielige Ausstattung selten aus eigener Tasche riskiert. Den größten Aufwand leistet sich darin David Belasco, der freilich Autor und Manager in einer Person ist. Seine Stücke bestehen in der Hauptsache aus glänzend durchgeführten, oft geradezu genialen szenischen Einfällen. The Warrens of Virginia hieß diesmal der big hit, welcher auch treffsicher den ganzen Winter über vorhielt. Mit seinem Star David Warfield aber griff Belasco in dem neu erbauten geschmackvollen Stuyvesant Theatre zum tausendmal gespielten The Music Master zurück. Das ist das populärste Stück in Amerika, trotzdem es merkwürdigerweise einen deutschen Hintergrund hat. Unter den Nebenrollen kommt sogar ein deutschsprechender Musiker vor, der die Liebeserklärung nur mit Hilfe eines Wörterbuches zustande bringt. Die Hauptrolle aber ist ein liebenswürdiger armer deutscher Künstler, ein Musiklehrer aus Leipzig, mit edlem Herzen und goldigem Humor, der das Englische mit deutschem Anklang spricht. Warfield spielt ihn wunderbar einfach und mit der größten Wirkung. Es ist ein gutes Zeichen für die Hebung des Geschmacks, daß der angesehenste Schauspieler Amerikas nichts weniger als ein Kulissenreißer, daß er ein

moderner Realistiker ist und sich durchaus auf die Rollen beschränkt, die innerhalb seiner Individualität liegen. Das tut Sothern nicht, ein echt amerikanischer star, der nach dem Beispiel des kürzlich verstorbenen Mansfield sein eigener Manager ist und darnach strebt, dessen Platz einzunehmen, freilich ohne seine Genialität zu besitzen. Sothern spielt komische Käuze, aber auch den Hamlet. Er ließ sich aus dem ‚Don Quixote' ein Theaterstück zimmern, und gab den Ritter von der traurigen Gestalt; aber trotz enormen szenischen Aufwands erfolglos, denn der Stoff widerstrebt jeder Dramatisierung.

Am Astor Theatre interessierte Paid in full, a story of American life, von Eugene Walter, aber eigentlich nur der Schlußszene halber. Ein junger Ehemann unterschlägt seiner jungen Frau zuliebe ansehnliche Summen. Der brutale Schiffsreeder, sein Chef, hat ein Auge auf die Frau geworfen, die denn auch den ihr zugemuteten Bittgang unternimmt. Der Schiffsreeder wird durch ihre Tugend entwaffnet und verzeiht. Als sie aber zu ihrem Mann zurückkehrt und dieser über den Ausgang jubelt, ohne um den Preis zu fragen, der etwa gezahlt werden mußte, verläßt ihn die Frau, nicht ohne mit ihm Abrechnung zu halten. Das Nora-Motiv in andrer Beleuchtung. Tiefer aus dem amerikanischen Leben geschöpft ist, im Savoy Theatre, The servant in the house von Charles Rann Kennedy. Ein nach Indien verschlagener Bischof kehrt zurück und übernimmt, unerkannt, die Stelle eines Dieners in dem Hause seiner Brüder, um die Wirrnisse und Zwistigkeiten innerhalb seiner Familie zu schlichten. Echte Religiosität tritt der muckerischen Heuchelei gegenüber und säubert den ‚Unratkanal', der sich (kein Gleichnis) unmittelbar unter der Kirche befindet. Das Stück ist barock, aber nicht ohne Geist.

Im übrigen hat sich die amerikanische Bühne meist mit Uebersetzungen und Bearbeitungen beholfen. Henry Bernsteins The Thief wurde zum Kassenstück, the greatest dramatic triumph, wie es in den Anzeigen des Liceum Theatre heißt. Die Romanstücke ‚Anna Karenina' und ‚Raskolnikow' versagten. Aber auch deutsche Stücke kamen in Uebersetzungen vielfach auf die englische Bühne. The lanciers (Krieg im Frieden) und Honor (Die Ehre) ohne sonderlichen Erfolg, denn Einquartierung und Reserveoffiziere sind hierzuland unbekannte Begriffe. Hofmannsthals ‚Elektra' war im Garden Theatre gut inszeniert, griff aber nicht durch. Besser ging es Schnitzler mit ‚The Reckoning' (Liebelei). Was das hiesige Deutsche Theater betrifft, so machte es den Versuch, ein literarisches Programm aufzustellen: Richter von Zalamea, Lebendige Stunden, Maria Magdalene, Gespenster, Hedda Gabler. Aber nur Götz von Berlichingen vermochte es zu einem nachhaltigen Erfolg zu bringen. Zwischendurch hüpften auch Herzogin Crevette und Florette und Patapon über die Szene. Dennoch soll der deutschen Bühne ein neues Heim in der obern Stadt erstehen, und auch die Operette in den Spielplan mit aufgenommen werden. Das Irving Place Theatre bleibt, unter andrer Direktion, ebenfalls der deutschen Kunst erhalten, und so gibt es im nächsten Jahr zwei deutsche Theater in New York. Ob sich freilich das Publikum dafür finden wird, bleibt abzuwarten, denn die deutschen Sprachinseln im kosmopolitischen New York werden mehr und mehr von der anglikanischen Flutwelle abgespült. Ein Theater mit wechselndem Repertoire hat hier-

zulande überhaupt einen schweren Stand, da die Herrschaft des Zugstücks den bluff notwendig macht. Auch bevorzugt das deutsche Publikum in letzter Zeit die Opernhäuser, die zum Sammelpunkt der Gesellschaft geworden sind, und ihren Spielplan mit beachtenswerten Novitäten schmücken. So schloß die Manhattan-Oper ihre Saison mit ‚Pelléas und Melisande' von Debussy. In der Metropolitan-Oper war nach wie vor Caruso der leuchtendste Stern. Bonci, der neben ihm engagiert war, trat sehr in den Schatten. Der Russe Chaliapine erzielte als Mephisto, Mahler am Dirigentenpult große Erfolge. Aber die deutsche Oper hat gegen die Herrschaft der italienischen und französischen einen harten Kampf zu bestehen, der in Zukunft sich um so mehr verschärfen dürfte, als im nächsten Jahr der Versuch gemacht werden soll, in der Metropolitan auch Opern in englischer Sprache zur Aufführung zu bringen.

Adolf Wind.

Kritikenfälschung

Vor einiger Zeit wurde von verschiedenen Zeitungen, zur allgemeinen Verwunderung, ein Vorfall und ein Bescheid der Staatsanwaltschaft mitgeteilt: Ein erfurter Schauspieler hatte über eine Vorstellung, in der er seiner Meinung nach gut gefallen hatte, eine ‚Kritik' verfaßt, mit dem Namen eines erfurter Redakteurs unterzeichnet und an auswärtige Blätter gesandt, in denen diese Kritik denn auch erschien.

Der Laie wird sofort annehmen, daß es sich hier um eine Urkundenfälschung handelt. Die Staatsanwaltschaft aber war andrer Meinung. Sie hat dem Redakteur, dessen Name mißbraucht worden war, und der Anzeige gegen den Schauspieler wegen Urkundenfälschung erstattet hatte, den Bescheid zugehen lassen, daß sie das Verfahren gegen den Schauspieler eingestellt habe, da es sich „nur um eine Reklame für das aufgeführte Stück und die Darstellung handle, die irgendeinen Einfluß auf das Rechtsleben nicht auszuüben imstande sei". Diese Entscheidung wird dem Juristen lange nicht so verwunderlich erscheinen wie dem Laien, wenn sie auch, meines Erachtens, aus tatsächlichen Gründen unrichtig ist.

Nicht alles, was man schlechthin als Urkundenfälschung bezeichnet, ist eine Urkundenfälschung im Rechtssinne. § 267 des Strafgesetzbuchs sagt: „Wer eine Privaturkunde, welche zum Beweise von Rechten oder Rechtsverhältnissen von Erheblichkeit ist, verfälscht oder fälschlich anfertigt und von ihr zum Zwecke einer Fälschung Gebrauch macht, wird wegen Urkundenfälschung mit Gefängnis bestraft." Hat der Schauspieler diesen Tatbestand erfüllt? Unzweifelhaft hat er eine Urkunde fälschlich angefertigt. Denn eine Urkunde ist falsch, wenn sie eine unrichtige, ausdrückliche oder stillschweigende, Angabe über den Aussteller aufweist. Das ist hier der Fall, weil die vom Schauspieler angefertigte Urkunde unberechtigterweise mit dem Namen des erfurter Redakteurs unterschrieben war. Gebrauch von der Urkunde wurde ebenfalls gemacht, dadurch daß sie an Zeitungen zum Zwecke des Abdrucks versandt worden ist. Es bleibt also nur die Frage, ob die Urkunde rechtserheblich ist; ob sie, wie das Gesetz sagt, zum Beweise von Rechten oder Rechtsverhältnissen von Erheblichkeit ist. Die Frage, wann eine Urkunde rechtserheblichen Inhalt hat, beantwortet von Liszt dahin: „Die Urkunde muß eine Tatsache beweisen, welche entweder für sich allein oder in Verbindung mit andern Tatsachen die

Entstehung, Aufhebung oder Veränderung von Rechtsverhältnissen bewirkt.“ Die Meinung der erfurter Staatsanwaltschaft, daß eine Kritik in dem eben dargelegten Sinne nicht rechtserheblich ist, geht fehl.

Es sei davon abgesehen, daß eine gute Kritik über ein Theaterstück und über die Darstellung viele Leute dazu bestimmen kann, das Theater zu besuchen, also: mit der Direktion Rechtsverhältnisse einzugehen. Eine gute Kritik über ein Stück kann so und so viele Theaterdirektoren andrer Städte veranlassen, das Stück anzukaufen oder zum mindesten in die Stadt zu fahren, in der das Stück gegeben wird. Eine besonders lobende Beurteilung eines Schauspielers kann die Veranlassung geben, daß Agenten wegen eines andern Engagements mit ihm in Verbindung treten. Das alles besonders dann, wenn man sich auf die Sachlichkeit und auf die künstlerische Befähigung des Kritikers durchaus verlassen kann, und wenn schon mehrere Meldungen in den Zeitungen die Aufmerksamkeit auf das bestimmte Stück oder auf den bestimmten Schauspieler gelenkt haben. Welchen Schaden umgekehrt eine schlechte Kritik anrichten kann, braucht man nicht des längern zu erörtern. Schon eine einzige kann zur Entlassung eines debütierenden Schauspielers führen. Die Lust, ein Stück zu erwerben, das nach der Meldung einer angesehenen und zuverlässigen Zeitung bei der Uraufführung durchgefallen ist, kann erheblich abnehmen.

Nach all dem ist es für jeden, der Theaterverhältnisse kennt, unrichtig, einer Kritik schlechthin einen rechtserheblichen Inhalt abzusprechen. Irgend jemand läßt sich durch die Kritik seines Blattes sicherlich zum Theaterbesuch bestimmen. Oder irgend ein Schauspieler hebt die Kritik, in der er lobend erwähnt ist, doch auf, um sie dem Album lobender Kritiken einzuverleiben, das er dem Direktor oder Agenten, der ihn engagieren soll, vorlegt. Prinzipiell wird man daher einer Theaterkritik den rechtserheblichen Inhalt zusprechen müssen. Das ist auch dann der Fall, wenn es sich „nur um eine Reklame für das aufgeführte Stück und für die Darstellung handelt“. Eine solche Reklame kann, wie angedeutet, sehr viele Nebenwirkungen haben. Und diese Nebenwirkungen können sehr oft geeignet sein, „einen Einfluß auf das Rechtsleben auszuüben“.

Der erfurter Schauspieler mag sich freuen, daß Staatsanwalt und Oberstaatsanwalt angenommen haben: seine Kritik stelle keine Urkundenfälschung dar. Ein andrer Staatsanwalt würde vielleicht ganz andrer Meinung gewesen sein. Mit dieser Möglichkeit, die zu hoher Wahrscheinlichkeit emporwächst, wenn dem Staatsanwalt die ihm oft nicht genau genug bekannten Theatergeschäftsverhältnisse dargelegt werden, sollten Schauspieler immerhin rechnen, wenn sie sonst nichts abhält, in derselben Weise wie ihr erfurter Kollege für ihren ‚Ruhm‘ tätig zu sein.

Richard Treitel



Aus der Praxis

Annahmen

Alexander Engel und Julius Horst: Freigepäck, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Karl Engelhard: Frithjof und Ingeborg. Harzer Bergtheater.

Wolfgang Hercher: Der Liebestrank; Der Pfennig; Der Demokrat — Schelmenspiele. Harzer Bergtheater.

Eberhard König: König Saul, Trauerspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Fritz Lienhard: König Arthur, Tragödie. Harzer Bergtheater.

Sophus Michaelis: Die Revolutionshochzeit, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Kurt Neurode: Ein Ehrenwort, Einaktiges Schauspiel. Breslau, Sommertheater.

J. E. Poritzky: Die Glücklichen, Märchenspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

Alfred Putzel: Albrecht, Prinz von München, Drama. Nürnberg, Stadttheater.

Arthur Schnitzler: Gräfin Mizzi oder Ein Familientag, Einaktiges Lebensbild aus der wiener Gesellschaft. Wien, Deutsches Volkstheater.

Franz von Schönthan: Georgina, Lustspiel. Berlin, Kleines Theater.

Bernard Shaw: Major Barbara, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

August Strindberg: Königin Christine, Historisches Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Carmen Sylva: Astra, Drama. Stettin, Bellevuetheater.

Heinrich Welcker: Der Pfarrer von Sankt Georgen, Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

Gustav Wied: Unsre alte Gnädige, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

13. 5. Hermann Kroll: Toleranz, Schauspiel. Breslau, Lobetheater.

13. 5. Moritz Goldschmidt: Die Großen und die Kleinen, Drei Akte (Der Gebieter; Die Hörner Golettos; Die Herzogin). Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

14. 5. Alexander Engel und Julius Horst: Seine Kleine, Schwank. Wien, Raimundtheater.

16. 5. Oskar Fronz: Die Gönner, Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

17. 5. Adolf Gärtner und Willi Wolff: Der Wunderknabe, Schwank. Danzig, Stadttheater.

19. 5. Richard Gorter: Eine unmoralische Ehe, Schwank. Darmstadt, Saalbautheater.

Franz Wolff: Der tote Punkt, Schwank. Dresden, Centraltheater.

21. 5. Edward Stilgebauer: Der moralische Teeabend, Satire. Bern, Intimes Theater.

22. 5. Karl Friedrich Feldner: Der rechte Mann, Schwank. Wien, Bürgertheater.

23. 5. Otto Borngräber: Die ersten Menschen, Erotisches Mysterium. Berlin, Neues Theater.

Thaddäus Rittner: Das kleine Heim, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

30. 5. Karl Schüler: Bärbe Amelung, Komödie. Cassel, Hoftheater.

1. 6. Karl Niederführ: Kleine Sünden, Schauspiel. Znaim, Stadttheater.

2. 6. Robert Achenbach: Die Brüder, Schauspiel. Siegen in Westfalen.

9. 6. Fritz Friedmann-Frederich: Papas Hochzeit, Lustspiel. Magdeburg, Metropoltheater.

13. 6. Peter Riedl: Wieland der Schmied, Dramatisches Heldengedicht. Prag, Neues Deutsches Theater.

16. 6. Robert Langendorff: Ein Liebesrausch, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Luise Westkirch: Zwischen Abend und Morgen, Einaktiges Schauspiel. Pyrmont, Fürstliches Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

3. 6. Eugène Héros und Léon Alric: Unter der Guillotine, Ein Akt. Berlin, Neues Theater.

8. 6. Nancey und Armont: Die Tugendwächter, Schwank; M. Laumann und Paul Olivier: Im Unterseeboot, Sensation. Berlin, Kammerspiele des Deutschen Theaters (Sommerdirektion Berthold Held).

15. 6. Sylvane und Mouézy-Eon: Schöps, Lustspiel; Mouézy-Eon und Armont: Nächte im Hampton-Club, Schauspiel. Berlin, Neues Theater (Sommerdirektion Woldemar Runge).

3. in fremden Sprachen

England

Somerset Maugham: Explorer, Drama. London, Lyric Theatre.

Frankreich

Georges Duval und Xavier Roux: Der Schwanengesang, Lustspiel. Paris, Athénée.

Neue Bücher

Antike

Adolf Müller: Das griechische Drama und seine Wirkung bis zur Gegenwart. Kempten-München, Jos. Kösel. 161 S. M. 1,—.

Anzengruber

Karl Kinzel: Anzengruber als Dramatiker. Leipzig, Friedrich Engelmann. 39 S. M. —,75.

Dramen

*** Friedrich der Große, König von Preußen. Leipzig, Friedrich Rothbart.

M. E. Gareth: Prometheus, Schauspiel. Breslau, Georg C. Bürckner.

Arno Holz und Oskar Jerschke: Gaudeamus! Festspiel zur dreihundertfünfzigjährigen Jubelfeier der Universität Jena. Berlin, Johann Sassenbach.

Karl Maria Klob: Der Rothenburger, Historisches Trauerspiel. München, Rubinverlag.

S. Lublinski: Gunther und Brunhild, Tragödie. Berlin, Julius Bard.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Nitschewo, Schauspiel aus der russischen Gesellschaft. Hannover, Adolf Sponholtz.

Felix Weingartner: Golgatha, Drama in zwei Teilen. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Stefan Zweig: Tersites, Trauerspiel. Leipzig, Inselverlag.

Richard Zwez: Salome, Zweiaktiges Trauerspiel. Bern, Victor Schlüter.

Ibsen

Georg Schneider: Das religiöse Problem in Ibsens Brand. Mannheim, H. Haas'sche Buchdruckerei. 42 S. M. 1,—.

Mittelalter

Karl Heldmann: Mittelalterliche Volksspiele in den thüringisch-sächsischen Landen. Halle, Otto Hendel. M. 1,—.

Oper

Karl Waack: Ueber Dichtung und Musik von Siegfried Wagners ‚Sternengebot'. Riga, W. Mellin & Co.

Schiller

Susanna Rubinstein: Schillerprobleme. Leipzig, Alexander Edelmann. 201 S. M. 4,—.

Wagner

Hanns von Wolzogen: Aus Richard Wagners Geisteswelt. Berlin, Schuster & Loeffler. 322 S.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

Ludwig Bauer: Der Feind, Spiegel I, 5/6.

Richard Schaukal: Theater, Spiegel I, 5/6.

Felix Stössinger: Theater, Spiegel I, 5/6.

Hanns von Wolzogen: Bühnenspiele für die Jugend. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 20.

Bühnenkunst

Wilhelm Michel: Die angewandte Kunst auf der Szene. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 8.

Alfred Walter-Horst: Die Suggestion der Außenwelt auf der Bühne. Dramaturgische Beilage zur Deutschen Bühnengenossenschaft 42.

Bühnenreform

Georg Altmann: Die neue Bühne. Beilage zur Bühnengenossenschaft 42.

Lion Feuchtwanger: Zur Psychologie der Bühnenreform. Spiegel I, 5/6.

Carl Hagemann: Bühne und Kunst. Zur Reform des deutschen Theaters. Spiegel I, 5/6.

Eugen Kilian: Zur Bühnenreform. Spiegel I, 5/6.

Bühnentechnik

Manfred Samper: Beleuchtung und Beleuchtungseffekte auf der Bühne II. Bühne und Welt X, 17.

Gesetzgebung

Adolf Gerstmann: Der Reichstag und die Theaterfrage. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 24.

Otto Myller: Das österreichische Pensionsversicherungsgesetz der Privatangestellten und die Bühnenangehörigen. Theatercourier 755.

Goethe

Julius R. Haarhaus: Das vorgoethische Weimar. Die Grenzboten LXVII, 22.

Wolfgang Quincke: Das Theater in ‚Wilhelm Meister'. Stunden mit Goethe IV, 1.

Grabbe

Oscar Maurus-Fontana: Don Juan und Faust. Masken III, 43.

Hebbel

Hans Wütschke: Friedrich Hebbel und das Tragische. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 1/2.

Literaturgeschichte

Erich Kloss: Eine ‚Unstimmigkeit' in Schillers ‚Wilhelm Tell'. Beilage zur Bühnengenossenschaft 42.

Moderne Dramatik

Oscar Maurus-Fontana: Strindbergs ‚Ostern'. Masken III, 42.

Münchner Künstlertheater

Antworten auf eine Umfrage: von Michael Georg Conrad, Herbert A. Hahn, Julius Bab, Otto Falckenberg, Bernd Isemann, Willy Rath, Harry Kahn, Max Halbe, Leo Greiner, Thomas Mann, Otto Julius Bierbaum, Wilhelm von Scholz. Spiegel I, 5/6.

Otto Julius Bierbaum: Das Faustrelief auf dem münchner Künstlertheater. Morgen II, 23/24.

Georg Fuchs: Aus der Vorgeschichte des Künstlertheaters. Spiegel I, 5/6.

Friedrich von der Leyen: Der Faust des Künstlertheaters. Spiegel I, 5/6.

Willy Rath: Das münchner Künstlertheater. Theatercourier 756.

Oper

Paul Bekker: Die Trojaner. Allgemeine Musikzeitung. XXXV, 21/22.

Paul Ehlers: Glossen zur münchner Oper. Musik VII, 17.

Kurt Mey: Das Kunstwerk Siegfried Wagners. Werdandi I, 4/5.

Bronislav Wellek: Friedrich Smetana. Die Gegenwart XXXVII, 21.

Regie

Richard A. Bermann: Der Regisseur und das Bühnenwerk. Theatercourier 756.

Siegfried Mauermann: Der Werdegang des deutschen Spielleiters. Beilage zur Bühnengenossenschaft 42.

Sänger

Carlos Droste: Hedwig Reicher-Kindermann. Bühne und Welt X, 17.

Schattenspiele

Victor Klemperer: Schattenspiele. — Georg Schaumberg: Schwabinger Schattenspiele. Bühne und Welt X, 17.

Shakespeare

Adelheid Maria von Blomberg: Shakespeare oder Bacon? Neue Revue I, 16.

Adolf Gelber: Shakespeares Bischöfe. Erdgeist III, 9.

Jenny Limburg: Ein Streiflicht auf die Shakespearefrage. Wage XI, 18/19.

Soziales

Albert Borée: Das Starsystem der berliner Bühnen. Roland von Berlin VI, 24.

Richard Eduard Brauer: Wie die Deutsche Bühnengenossenschaft für die Interessen der kleinen Schauspieler sorgt. Bühnenbote IX, 24.

Paul Matzdorf: Das Volkstheater der Zukunft. Der Deutsche VIII, 11.

Theaterbau

Emil Loewenstein: Zur Geschichte des Theaterbaus. Spiegel I, 5/6.

Theatergeschichte

Fritz Hartmann: Der Diamantenherzog und sein Hoftheater. Bühne und Welt X, 17.

Jahresberichte

Opernhaus

Vom 20. August 1907 bis einschließlich 6. Juni 1908 fanden im königlichen Opernhause 275 Vorstellungen statt, in denen 54 verschiedene Opernwerke, 6 Balletts und 1 Schauspiel zur Aufführung gelangten. Außerdem sind 26 Opernvorstellungen im Neuen königlichen Operntheater zu verzeichnen. Zum ersten Male gegeben wurden: ‚Madame Butterfly', japanische Tragödie in drei Akten von G. Puccini. ‚Therese',

Musikdrama in zwei Aufzügen von J. Massenet. ‚Donna Diana‘, komische Oper in drei Akten von Reznicek. Neu einstudiert gingen sechs Opern in Szene: ‚Lucia von Lammermoor‘, Oper in drei Akten von G. Donizetti. ‚Aida‘, Oper in vier Akten von G. Verdi. ‚Der Barbier von Bagdad‘, komische Oper in zwei Akten von Cornelius. ‚Johann von Paris‘, Oper in zwei Abteilungen von Boieldieu. ‚Der Evangelimann‘, musikalisches Schauspiel in zwei Aufzügen von Wilhelm Kienzl. ‚Die Hugenotten‘, große Oper in fünf Akten von Giacomo Meyerbeer. Opern deutscher Komponisten kamen an 155 Abenden zu Gehör, darunter Wagner mit 10 Werken an 70 Abenden. Der ‚Ring‘ in seiner Gesamtheit wurde viermal gegeben. ‚Butterfly‘ und ‚Aida‘ erlebten je 27 Wiederholungen, dieselbe Zahl erreichte ‚Salome‘. Die ‚Hugenotten‘ konnten, wegen vielfacher Beurlaubung der Hauptdarsteller, nur 13 Mal wiederholt werden, ihnen zunächst folgt ‚Mignon‘ mit 12 Wiederholungen.

Deutsches Theater und Kammerspiele

In der verflossenen Spielzeit wurden folgende moderne Autoren an diesen Bühnen aufgeführt: Hugo von Hofmannsthal mit seinem ‚Tor und Tod‘, Frank Wedekind mit dem ‚Marquis von Keith‘, Emil Strauß mit dem Schauspiel ‚Hochzeit‘, Arthur Schnitzler mit der ‚Liebelei‘, Vollmoeller mit der ‚Catherina Gräfin von Armagnac‘, Herbert Eulenberg mit dem Drama ‚Ulrich, Fürst von Waldeck‘, August Strindberg mit ‚Fräulein Julie‘ und Ossip Dymow mit der Alltagstragödie ‚Nju‘. Emil Strauß, Vollmoeller und Dymow sind mit den genannten Werken zum ersten Mal an einer berliner Bühne zu Worte gekommen. Zu Ehren Adolf L'Arronges gelangte ‚Der Compagnon‘ zur Aufführung. Von Klassikern wurden gespielt: Shakespeares ‚Was ihr wollt‘, Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘, Schillers ‚Räuber‘, Grillparzers ‚Esther‘, Calderons ‚Arzt seiner Ehre‘, die ‚Lysistrata‘ des Aristophanes in einer neuen Bearbeitung von Leo Greiner und Goldonis ‚Diener zweier Herren‘. Davon wurde ‚Was ihr wollt‘ 122 Mal gegeben, der ‚Prinz von Homburg‘ 28 Mal, die ‚Räuber‘ 59 Mal, die ‚Lysistrata‘ 66 Mal. Außerdem hat das Ensemble des Deutschen Theaters Gastspiele absolviert in Dresden, Bremen, Hannover, am Hoftheater in Braunschweig und zuletzt in Budapest.

Neues Schauspielhaus

Im Laufe des am 31. Mai beendeten Spieljahres 1907/08 haben zwei Stücke eine besonders hohe Aufführungszahl erreicht: Hebbels Tragödie ‚Judith‘, die 54 Wiederholungen erlebte, und Ludwig Fuldas Lustspiel ‚Der Dummkopf‘, das 57 Mal in Szene ging und dann auch noch im Rahmen eines Gastspiels am Berliner Theater seine Zugkraft ausübte. Von dem Drama ‚Zar Peter‘ von Otto Erler fanden 26, von der Komödie ‚Wolkenkratzer‘ von Karl Roeßler und Ludwig Heller 33 Aufführungen statt. Ferner gelangten als Novitäten zur Aufführung: Max Grubes Bearbeitung des Lustspiels ‚Ein Glas Wasser‘ von Scribe, das Lustspiel ‚Die große Gemeinde‘ von Rudolph Lothar und Leopold Lipschütz, die Komödie ‚Zwischen Ja und Nein‘ von Oskar Blumenthal, das phantastische Lustspiel ‚Die Dame mit den Lilien‘ von Rudolf Presber und die Pantomime ‚Der verlorene Sohn‘ von Michel Carré fils, Musik von André Wormser. Neu einstudiert wurde Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘. Den Mitgliedern des Vereins ‚Freie Volksbühne‘ wurden folgende Stücke geboten: ‚Fuhrmann Henschel‘ von Gerhart Hauptmann, Hebbels ‚Judith‘, Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘, ‚Die Kralle‘ von Henri Bernstein, ‚Durchs Ohr‘ von Wilhelm Jordan und ‚Der Dieb‘ von Octave Mirbeau.

Todesfälle

8. 6. Leopold Teller in Passau. Geboren am 3. April 1844 in Budapest. Von 1874 bis 1889 Mitglied des meininger Hoftheaters, bis 1899 am hamburger Stadttheater.

11. 6. Bruno von Lepel-Gnitz in Berlin. Geboren am 16. Juli 1843 in Neuendorf. Von 1888 bis zum Tode Intendant des Hoftheaters von Hannover.

Die Nummern 27 und 28 erscheinen als Doppelnummer am 9. Juli.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



